

WERNER MAHRHOLZ

DEUTSCHE LITERATUR
DER GEGENWART



EX
LIBRIS



SAINT
JOSEPH'S
COLLEGE
COLLEGEVILLE
INDIANA



Dr. Geo. A. Heller



Digitized by the Internet Archive
in 2026



Werner Mahrholz,
Deutsche Literatur der Gegenwart

*Rev. James Sekath C.P.P.
Minster. Ohio.*

40-923

WERNER MAHRHOLZ

DEUTSCHE LITERATUR DER GEGENWART

Probleme • Ergebnisse • Gestalten

Durchgesehen und erweitert von
MAX WIESER

PT
395
.m3
1930

830.9 M21d

BERLIN 1931
SIEBEN-STABE-VERLAG

Einband und Schutzumschlag Paul Pfund

56. — 85. Tausend

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright 1930 by Sieben Stäbe-Verlags- und Druckereigesellschaft m. b. H.,
Berlin NW 6.

Inhaltsübersicht

Seite

Vorwort von Werner Mahrholz	13
Vorwort des Bearbeiters Max Wieser	15
Einleitung	19
Erstes Kapitel: Der aufklärerische Mensch	20
Zweites Kapitel: Der romantische Mensch	21
Drittes Kapitel: Der klassische Mensch	23
Viertes Kapitel: Aufklärung, Klassik, Romantik im 19. Jahrhundert	25
Fünftes Kapitel: Die Situation um 1880	29
Erstes Buch: Der Naturalismus	33
Erstes Kapitel: Aufklärung und Romantik in Europa	35
Zweites Kapitel: Die I d e e n w e l t des Naturalismus (Die neue Aufklärungsphilosophie: Gesellschafts- lehre, Darwinismus, Sozialismus)	37
Drittes Kapitel: Die n e u e K u n s t (Passivismus, Sen- sualismus)	43
Viertes Kapitel: Die A h n h e r r e n des Naturalismus in Europa	44
Frankreich: Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola	45
Skandinavien: Björnson, Ibsen, Jacobsen	48
Rußland: Tolstoi; Dostojewskij als Psychologe	52
Fünftes Kapitel: Die M a n i f e s t e des deutschen Naturalismus („Neue Gleise“, „Freie Bühne“, „Gesellschaft“)	55
Sechstes Kapitel: Die s c h ö p f e r i s c h e n G e - s t a l t e n des deutschen Naturalismus	60
Das Drama: Gerhart Hauptmann	60
Die Lyrik: Detlev v. Liliencron	64
Richard Dehmel	67
Der Roman: Thomas Mann	70
Der österreichische Impressionismus: Arthur Schnitzler	76
Siebentes Kapitel: Die n a t u r a l i s t i s c h e G e n e r a t i o n Johannes Schlaf, Arno Holz, Max Halbe, Her- mann Sudermann, Heinz Tovote, Max Kretzer, Georg von Ompteda, Felix Holländer, Georg Engel	79

	Seite
In der Nachfolge Fontanes: Georg Hermann, Wilhelm Hegeler	82
Graziöse Naturalisten: Otto Julius Bierbaum, Otto Erich Hartleben	82
Naturalistische Lyrik: Henckell, Scharf, Conradi, Evers, Falke, Finckh, Gumpfenberg, Renner, Flaischlen; Benzmanns Anthologie	83
Naturalistisches Drama: Stavenhagen, Rosenow, Schönherr	83
Naturalistische Weltanschauung: Wilhelm Bölsche, Bruno Wille	84
Naturalistische Zeitkritik: Hermann Bahr, Maximilian Harden	85
Zweites Buch: Die Neuromantik	89
Erstes Kapitel: Die Ideenwelt der Neuromantik (Rasse, Heimat, Mystik, alte Romantik)	92
Zweites Kapitel: Die neuen Formbestrebungen (strenge Form)	97
Drittes Kapitel: Die Ahnherren der Neuromantik in Europa	98
Wagner und Nietzsche	99
Ruskin und Gobineau	101
Dostojewskij als Kulturkritiker	102
Französische Neuromantik: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé	102
England und Amerika: Wirkung E. A. Poes, Walt Whitman, Oskar Wilde	103
Viertes Kapitel: Ein Zwischenspiel: Wedekind und die Boheme	105
Fünftes Kapitel: Die schöpferischen Gestalten der Neuromantik	116
Das Drama: Gerhart Hauptmanns neuromantische Periode	117
Die Lyrik: Stefan George	121
Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke	126
Der Roman: Ricarda Huch, Jakob Wassermann	129
Sechstes Kapitel: Neuromantische Mythenbildner	134
Karl Spitteler; Otto zur Linde, Rudolf Pannwitz, Rudolf Paulsen; Paul Scheerbart; Alfred Mombert; Christian Morgenstern; Theodor Däubler	134
Siebentes Kapitel: Die Heimatkunstabewegung	143
Vorläufer und Wegbereiter: Louise von François, Marie von Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger — Timm Kröger, Hinrich Fehrs, Adolf Bartels	144

	Seite
Der Literat der Bewegung: Friedrich Lienhard . .	145
Der Heimatroman: Gustav Frenssen, Wilhelm von Polenz; Klara Viebig, Helene Böhlau, Isolde Kurz; Jakob Boßhardt, Heinrich Federer u. a.	146
Die Mitläufer: Ernst Zahn, J. C. Heer, Otto Ernst, Wilhelm Poeck, Gorch Fock, Alfred Bock, Schussen, Ludwig Finckh, Paul Keller, Gustav Schröer, Renate Fischer, Heinrich Sohnrey, Helene Voigt-Diederichs — Österreichische Pro- vinzialdichter	149
Achtes Kapitel: Die neuromantische Generation	
Die Wiener Schule: Richard Beer-Hofmann, Stefan Zweig; Richard von Schaukal, Peter Altenberg, Karl Hans Strobl, Eduard Stucken	150
Die norddeutsche Schule: Börries von Münch- hausen, Lulu von Strauß und Torney, Agnes Miegel	152
Das Spiel mit den Formen: Rudolf Borchardt . .	153
Schöpferischer Geist: Rudolf G. Binding	153
Drittes Buch: Das Zwischenspiel des Neuklassizismus	155
Erstes Kapitel: Lebenstormen und Kunstformen (Drama, Novelle)	157
Zweites Kapitel: Paul Ernst — Lublinski	164
Drittes Kapitel: Wilhelm von Scholz	169
Viertes Buch: Ergebnisse der Neuromantik	173
Erstes Kapitel: Die Kritik der bürgerlichen Lebens- form	175
Otto Stoessl	176
Rudolf Huch	179
Friedrich Huch	183
Zweites Kapitel: Die Nachfolge Thomas Manns: Otto Gysae und Arnold Zweig	187
Drittes Kapitel: Die Renaissance des histori- schen Romans	191
Hermann Löns, Max Brod, Viktor Meyer- Eckhardt, Ina Seidel, Alfred Neumann, Bruno Frank u. a.	192
Erwin Guido Kolbenheyer	200
Benno Rüttenauer	209
Viertes Kapitel: Das heimliche Deutsch- land	214
Hermann Stehr: Der mystische Roman	214
Weitere Vertreter des heimlichen Deutschlands . .	223
Karl Röttger	224

	Seite
Heinrich Wolfgang Seidel	225
Hans Carossa	227
Ernst Bacmeister	232
Emanuel v. Bodman — Karl Scheffler	233
Fünftes Kapitel: Die neuromantische Gesellschaft	234
Albrecht Schaeffer	234
Zwischenbemerkung: Franz Nabl	238
Sechstes Kapitel: Volkstum und Heimat	239
Wilhelm Schäfer	240
Wilhelm Schmidtbonn	254
Die Dichter des Südens: Ludwig Thoma, Joseph Ruederer, Lena Christ, Oskar Maria Graf	258
Hermann Hesse (Emil Gött, Hermann Burte), Jakob Schaffner, Emil Strauß	265
Die Dichter des Westens: Wilhelm Vershofen, Joseph Winckler, Heinrich Lersch, Jakob Kneip; Karl Bröger; Joseph Ponten	272
Die Dichter des Nordens: Wilhelm Scharrelmann, Hans Friedrich Blunck, Friedrich Griese	284
Die Dichter des Ostens: Gerhart Hauptmann und Hermann Stehr, Arnold Ulitz, Will-Erich Peuckert, Carl Hauptmann — Axel Lübke, Frank Thieß	292
Siebentes Kapitel: Ferne und Fremde	295
Waldemar Bonsels	295
Max Dauthendey, Willy Seidel, Hans Grimm, Alfons Paquet	298
Achtes Kapitel: Die Renaissance der alten Romantik (Jugendbewegung, Verleger: Eugen Diederichs, gotische und nordische Kultur, universales Kulturinteresse)	308
Neuntes Kapitel: Neukatholische Literatur	311
Karl Muth und die Zeitschrift „Hochland“, Carl Sonnenschein — Enrica von Handel-Mazetti, Jakob Kneip und Reinhard Johannes Sorge, Ilse von Stach, Leo Weismantel; Franz Herwig, Heinrich Lersch, Oskar Maria Graf — Friedrich Schnack, Paula Grogger — Peter Dörfler, Heinrich Federer — Nikolaus Schwarzkopf, Heinrich Luhmann, Hans Roselieb; Johannes Muron; Ruth Schaumann, Magnus Wehner, Karl Borromäus Heinrich, Joseph Friedrich Perkonig, Hans Carossa — Gabriel Pfeill und der „Weiße Reiter“, Johannes Weinrich, Konrad Weiß, Max Fischer, Ernst Thrasolt	311

Fünftes Buch: Ein Zwischenspiel	319
Strindberg und die Lebensform der Moderne . . .	321
(Disharmonie und Anarchie der Seelenkräfte, Gegensatz zu Lessing und Goethe, Strindbergs Grunderlebnis, Nihilismus, Unerträglichkeit des Lebens, Strindberg als Satiriker, Psychologe, seine Ideologie des Sozialismus, als Karikaturist, seine Kritik der Ehe, analytischer Dialog, Sonderstellung des Erotischen, als Gesellschafts- kritiker, der Relationsmensch, Zweideutigkeit der Psychologie, nihilistische Gesellschaft, Strindbergs Religiosität)	321
Sechstes Buch: Der Expressionismus	359
Erstes Kapitel: Die Ideenwelt des Expressionis- mus (Aktivismus, Primitivismus, Gotik und Barock)	361
Zweites Kapitel: Die Formenwelt des Expres- sionismus („Große“ Form, Abstraktheit, Sprache)	369
Drittes Kapitel: Übergänge und Vorläufer . . .	372
Heinrich Mann und Walter von Molo	372
Viertes Kapitel: Die schöpferischen Gestal- ten des Expressionismus	382
Expressionistische Lyrik: Franz Werfel, Ernst Bertram, Georg Trakl	383
Expressionistische Gedichtsammlungen	393
Expressionistische Prosa: Kasimir Edschmid, René Schickele — Klabund	396
Arnold Ulitz	397
Leonhard Frank	399
Otto Wirz	404
Albert Steffen	406
Expressionistisches Drama: Vorbemerkung . . .	409
Paul Kornfeld, Iwan Goll — Walter Hasenclever, Rolf Lauckner, Joachim von der Goltz, Hanns Johst	409
Das Drama der Zivilisation: Georg Kaiser, Carl Sternheim, (Heinrich Lautensack) — Ernst Toller	411
Gotisch-barocke Richtung im expressionistischen Drama: Leo Weismantel, Dietzenschmidt, Max Mell, Wolfgang Goetz, Rolf Lauckner — Fritz von Unruh, Reinhard Goering, Hanns Johst, Anton Wildgans	417
Ausblick: Neuer Realismus im Drama: Moderner Theaterbetrieb (Max Reinhardt) — Berthold Brecht, Arnolt Bronnen, H. H. Jahnn, Alfred Brust, Ernst Barlach — Carl Zuckmayer, Peter Lampel, Friedrich Wolf, Ferdinand Bruckner . .	419

	Seite
Siebentes Buch: Vom Expressionismus zum neuen Realismus (Die neue Sachlichkeit)	421
Erstes Kapitel: Ergebnisse des Expressionismus.	
Franz Kafka, Ernst Barlach	423
Alfred Döblin als Vollender des Expressionismus	425
Zweites Kapitel: Die neue Sachlichkeit	427
Die „sachliche“ Lyrik — Fliegerdichtung	427
Neue Sachlichkeit in Roman und Novelle: Heinrich Hauser, Ernst Weiß, Karl Otten, Max Sidow, Kurt Heuser, Martin Kessel, Friedrich Wolf, K. B. Heinrich, Theodor Plivier	429
Reportage — Kurzgeschichte: Alfred Polgar, Sling, Tucholsky, Erwin Kisch, Josef Breitbach, M. L. Fleißer, Martin Kessel, Wilhelm Speyer u. a.	429
Neue Reiseschilderungen: Max Barthel, Heinrich Hauser	431
Drittes Kapitel: Kriegsromane	431
Meyer-Eckhardt, Erich Remarque, Ludwig Renn, Magnus Wehner, Edlef Köppen, Erich Dwinger, Georg von der Vring, Arnold Zweig, Hans Carossa	431
Viertes Kapitel: Nachkriegsromane	433
Romane über junge Menschen: Ernst Glaeser, Joseph Roth, Karl Otten, Hermann Kesten, Wilhelm Speyer u. a.	433
Desillusionistische Romane: Hans Sochaczewer, Eduard Jacob, H. Kesser, Gina Kaus, Heinz Liepmann, H. Hauser	434
Neue Sozial-, Wirtschafts- und Agrarromane: Günther Birkenfeld, Georg Fink, Anna Seghers, Karl Schroeder, Dierck Seeberg, Carl Haensel, Benno v. Mechow	434
Übergang vom Krieg zum Frieden: Arnold Zweig, Otto Brues, W. A. Persich, Werner Schendell	435
Berufsromane: Josef Breitbach, Anita Brück, A. Ulitz, Hans Hell, Nelissen Haken	435
Fünftes Kapitel: Arbeiterdichter	436
Heinrich Lersch, Gerrit Engelke, Max Barthel, Ernst Preczang, Bruno Schönlink, Alfons Petzold u. a.	436
B. Traven	437
Büchertafel	439
Autorenverzeichnis	507
Lebensabriß des Verfassers Dr. Werner Mahrholz	518
(nebst Übersicht über seine Werke und Aufsätze)	522
Übersicht über die Schriften des Bearbeiters	527

Vorwort

Geschichtsschreibung über eine noch im Flusse befindliche Gegenwart ist ohne Kritik nicht denkbar. Schon in der Tatsache, welche Strömungen und Persönlichkeiten aus der Fülle des anströmenden Stoffes ausgewählt und dargestellt werden, liegt ein Stück Kritik, da es unmöglich ist, alle Richtungen, Werke und Persönlichkeiten aufzuzählen und jeder dahin zielende Versuch notwendig zum Scheitern verdammt ist. Es bleibt also dem historisch eingestellten Betrachter einer noch lebendigen Gegenwart gar nichts anderes übrig, als sich, bei breiter Kenntnis der Dinge, seinem kritischen Instinkt und seiner vielfältig überprüften Einsicht anzuvertrauen und diejenigen Tatsachen und Zusammenhänge herauszuarbeiten, die ihm für das Wesen der Gegenwart wesentlich und wichtig erscheinen. Die daraus sich ergebende Subjektivität muß in Kauf genommen werden, wenn man überhaupt ein Bild der noch vor unsern Augen ablaufenden Epoche gewinnen will.

In dieser Schrift, die neben einer wissenschaftlichen Absicht eine allgemeinbildende verfolgt, ist vor allem darauf Rücksicht genommen, daß der Leser in dem Wirbel sich widerstreitender Tendenzen, als welchen jede Gegenwart und so auch die unsere sich dem Mitlebenden darstellt, einen festen Standort gewinnt, von dem aus betrachtet die Vielfältigkeit der Strebungen und Strömungen sich zu einem einheitlichen Bilde rundet. Dies Buch will nicht mehr und nicht weniger sein als ein Leitfaden durch die moderne Literatur. Diese Absicht bedingt manche perspektivische Verkürzung, manchen Verzicht auf Vollständigkeit, manche Beschränkung auf Wichtiges gegenüber Beiläufigem. Es wird daher etwas weniger an Stoff, dieses Wenigere aber breiter und deutlicher dargestellt. Vor allem wird vermieden werden, durch bloße Häufung

von Autorennamen den Leser zu verblüffen, aber auch zu verwirren. Der Autor sieht nicht auf seinen Ruhm, sondern auf den Nutzen des Lesers.

Jeder Leser dieses Buches wird manchen Autornamen nur kurz oder gar nicht erwähnt finden, auf den er persönlich wohl Wert legt. Vor allem aber: jeder Leser wird in diesem Buche Autornamen entdecken, die ihm weniger geläufig oder gar unbekannt sind. Beide Kategorien von Lesern müssen nicht ungeduldig werden: es sind schlechte Bücher, in denen der Autor alles sagt, was er weiß, und ein gutes Buch muß auch einem vielseitig erfahrenen Leser noch Überraschungen bringen und Bekanntschaft mit Ideen, Menschen und Büchern vermitteln, die er nicht kennt. Denn schließlich: die einzige Rechtfertigung jedes Buches, das neu erscheint, ist, nach dem Wort eines geistreichen Mannes, die Präntention und die Tatsache, daß in ihm etwas Neues gesagt wird.

Berlin-Friedenau.

Werner Mahrholz.

Vorwort des Bearbeiters

Diese Literaturgeschichte erschien in ihrer ersten Auflage in einem Buchverband. Mit dieser Neuausgabe wird sie jetzt der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der allzufrühe, so schmerzliche Tod des Verfassers verhinderte leider, daß die Neuauflage dieses Buches durch seine eigne Hand besorgt wurde. Zwar war eine solche schon von ihm selbst ins Auge gefaßt worden; seine Ergänzungen kamen jedoch nicht über die ersten Anfänge hinaus und waren so geringfügig, daß sie kaum eine Änderung des Textes hervorriefen. Sollte nun das Buch auf der Höhe der Zeit erhalten bleiben und dabei seinen Charakter bewahren, so lag zunächst nahe, gelegentliche Äußerungen des Verfassers selbst über Dichter und Dichtungen (in Essays, Zeitschriftenaufsätzen, Vortragsmanuskripten) für die Ergänzung heranzuziehen, was auch in einzelnen Fällen (bei Heinrich Wolfgang Seidel, Oskar Maria Graf, Karl Röttger u. a.) geschehen ist.

Jedoch dort, wo sich diese Möglichkeit nicht bot und Lücken sich herausstellten, die keineswegs offen bleiben durften, war es notwendig, eigene Darstellungen zu geben, wie es z. B. bei den Dichtern Friedrich Huch, Wilhelm Schmidtbonn, Hans Carossa, Friedrich Griese geschehen ist. Selbstverständlich mußte das „Buch“ über den Expressionismus umgearbeitet werden gerade auch mit Rücksicht auf die Ergebnisse und die Überwindung des Expressionismus in der sogenannten „reinen Sachlichkeit“; und es schien ratsam, ganz neue Gebiete der Literatur, wie Kriegs- und Nachkriegsromane und Arbeiterdichtung, in eigenen Kapiteln zu einem besonderen Buche zusammenzustellen, wenn dabei auch nur einige Winke gegeben werden konnten. Beträchtlich erweitert wurden die Kapitel „Volkstum und Heimat“, „Ferne und Fremde“ (besonders in der Darstellung Alfons Paquets), „Neukatholische Literatur“. Unter dem Titel „Das heimliche Deutschland“ wurde im Anschluß an Hermann

Steht ein neues Kapitel geschaffen. Zu ergänzen waren auch die Abschnitte über „Die Heimatkunsthewegung“ und den historischen Roman. Es wurde etwa die doppelte Anzahl von Autoren aufgenommen. Bei den bereits behandelten Dichtern beschränkten sich meine — in Fortsetzung früherer freundschaftlicher Mitarbeit gemachten — Ergänzungen auf die Erwähnung wichtiger Neuerscheinungen der letzten fünf Jahre im Text und in der Büchertafel. Darüber hinauszugehen war keinesfalls angebracht, denn umfangreichere Erweiterungen oder eine gründliche Umarbeitung nach neuen Gesichtspunkten hätte die längst erwünschte Neuauflage zu sehr verzögert und wohl gar den Charakter des Buches als Führers durch die neueste deutsche Literatur verändert.

Dies schien um so weniger ratsam, als dies Buch, der Ertrag jahrelangen Nachdenkens, trotz der vielen Vorstudien, aus denen es sich zusammensetzt, wie aus einem Guß entstanden ist. Wer den Entwicklungsgang des Verfassers seit seiner Jugend verfolgen durfte, immer überrascht von dem unbändigen Drange, mit dem er sich die Umwelt in der Tiefe seines Wesens und seines Blickes zu eigen machte, wer seine geniale Begabung beobachten konnte, mit der er Sinn in das verwickelte Getriebe des geistigen und kulturellen Lebens unserer Zeit brachte, der zweifelt nicht daran, daß es ihm geglückt ist, vom Standpunkte unserer Generation, der so in Mitleidenschaft gezogenen Kriegsgenerationen, aus gesehen, die geistige und literarische Entwicklung ebenso übersichtlich ein Jahrhundert rückwärts wie mit dem Blick für das gegenwärtig Wertvolle und Zukunftsträchtige vorwärts zu verfolgen. Wer ist berufener, die Richtung dem Werden zu geben, soweit es Menschen vermögen, als die Generation, die erst jetzt in die Führerstellungen der Nation einrückt? Denn sie erlebte noch die alte Zeit in ihrer kulturellen Abhängigkeit von Klassik und Romantik unmittelbar und lernte doch die neue in der ganzen Furchtbarkeit des Weltkrieges kennen, um, dadurch rücksichtslos gegen sich selbst gemacht, aufs entschiedenste für das, was wird, einzutreten. Eine solche Verantwortung kehrt so leicht bei keiner Generation wieder! Sie war in Wahrheit Wanderer zwischen beiden Welten; ihr Geist war „zweier Zeiten Schlachtgebiet“; Kein Wunder, wenn viele dieser Generation „Dämonen“ sahen.

An den Ansichten, wie sie Mahrholz in diesem Buche vertritt, kann sich vieles ändern; aber der Mensch, der dieses Buch schrieb, seine Verantwortung, sein Geist, seine Seele, seine Gesinnung läßt sich nicht ersetzen und bleibt. Eine lebendige Literaturgeschichte wie diese kann gerade so kaum wieder geschrieben werden; in ihrer schlaglichtartigen Beleuchtung der Gestalten und der einprägsamen Formulierung ihrer Probleme, in der klaren Ansicht des geistigen Geschehens, in der scharfen Unterscheidung von Zeitströmung und Kulturbewegung, von Literatur und Dichtung, welche die Darstellung gleichsam im Hintergrunde durchzieht, in der Geschlossenheit der Grundauffassung mit dem richtigen Einsatzpunkt bei Aufklärung, Romantik, Klassik, Grundkräften, welche die ganze Literaturbewegung des 19. Jahrhunderts (in Naturalismus, Neuromantik, Neuklassizismus) beherrschen: Wie wird erst dadurch der Expressionismus als ein völlig neues Werden (nicht ohne Wiederbelebung älterer Grundkräfte) begreiflich! Wahrlich, diese Literaturgeschichte ist, bei allen Mängeln, denen sich der Verfasser selbst, wie schon zwischen den Zeilen zu lesen ist, deutlich bewußt war — ich wiederhole —, ein einzigartiges Dokument unserer Zeit, vor allem auch aus diesem Grunde: Kaum einer der in diesem Buche ausführlicher behandelten Dichter, den der Verfasser nicht persönlich kannte, mit dem er nicht in Briefwechsel stand und dessen Entwicklung er nicht durch mehr als ein Jahrzehnt aus nächster Nähe verfolgen konnte. Wir wissen, was solche Erfahrung und Anschauung zur Beurteilung von Werk und Mensch beiträgt! Um so mehr muß man den Mut beachten, mit dem er freimütig, begabt mit sicherem Instinkt für das Echte und Falsche, seine kritische Meinung dort sagte, wo es die Sache, das Wohl und Wehe des deutschen Schrifttums und der deutschen Dichtung zu erfordern schien. So plötzlich er oft auch das Wesentliche mit dem Blick des „Schauers“ in einer Dichtung, in einem Menschen zu erkennen glaubte: an Selbstkritik hat es ihm bei seinem Temperament wahrlich nicht gefehlt, und so durfte er auch kritisieren.

Weit ausgebreiteter aber findet der Leser in diesem Buche das große Wohlwollen eines, bei aller jugendlichen Lebendigkeit, überaus erfahrenen, klugen, durchgeistigten und gütigen Menschen, der der Fülle der Erscheinungen,

jeder einzelnen von ihnen möglichst gerecht zu werden trachtet. Liebe zum Leben in jeder Gestalt, in Natur und Menschenwelt, in Kunst und Wissenschaft, ohne falsche Pietät und falsche Rücksichtnahme, und humane Gesinnung aus der Erkenntnis aller Vollkommenheit und Unvollkommenheit dieses Menschendaseins führte dem Verfasser die Feder. Und so ist zu hoffen, daß sich dies Buch auch in der vorliegenden Form, sie sei wie sie wolle, die Liebe weiterer vieler Tausend Leser verschaffen möchte, als es bisher in dem engeren Kreise des Volksverbandes der Bücherfreunde möglich war, in dem es zuerst erschien. Kein besseres Vermächtnis könnte dem Kulturpolitiker Werner Mahrholz werden, kein besseres ihm, dem guten Europäer, der doch mit allen Fasern seines Herzens am deutschen Volke und seinem Schrifttum, seiner Dichtung, seinem Wohl und Wehe in dieser gewaltigsten aller Zeiten hing und der diesem Schaffensdrang — wie aus dem hinten angefügten Lebensabriß hervorgeht — sein Leben opferte.

Berlin-Spandau, im Oktober 1930.

Max Wieser.

Einleitung

Die Physiognomie der geistigen Bewegung im 19. Jahrhundert wird ganz wesentlich durch die drei Haupttendenzen bestimmt, welche um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland miteinander um die Herrschaft rangen: Aufklärung, Klassizismus und Romantik. Geistesgeschichtlich betrachtet, sind Aufklärung und Romantik Naturkräfte des europäischen Geisteslebens, die zu immer neuer Auseinandersetzung drängen; der Klassizismus in der besonderen Form, die er um 1800 annimmt, ist der Versuch zu einer Synthese aus beiden Geistesrichtungen. Aus einer ganz persönlichen Leistung Schillers, Goethes und ihres engeren Kreises wächst hier ein neuer Humanismus auf, der als eine Religion der Bildungsschichten anzusehen ist, der durchsetzt ist von aufklärerischen und romantischen Elementen und der, in seiner tatsächlichen Wirklichkeit, ein Kulturidyll darstellt, das zwar für die höhere Bildungsschicht verbindliche Werte enthält, zugleich aber an dem Widerstreit der innersten Zeittendenzen, Aufklärung und Romantik, ästhetisierend vorbeilebt. Denn dies ist eben die geistige Situation um 1800: daß die populären Geistesmächte Aufklärung und Romantik sich von dem aristokratischen Bildungsgut Klassizismus und Neuhumanismus scheiden. Die geistige Geschichte — und damit vor allem auch die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts — ist wesentlich durch diese historische Ausgangssituation bestimmt und verdankt den immer neuen Verschlingungen und Verklammerungen dieser drei Bildungsmächte im Kampfe gegeneinander ihren wesentlichsten Gehalt. Die geistige Geschichte des 19. Jahrhunderts ist eine Abfolge von Renaissance, von Wiedergeburten dieser drei Ausgangselemente.

Wir wenden uns zu einer kurzen Charakterisierung

von Aufklärung, Romantik und Neuhumanismus, um dann ihren Gang in der Geschichte bis zum Beginn des letzten Zeitabschnittes zu verfolgen.

Erstes Kapitel

Der aufklärerische Mensch

Die Aufklärung wollte eine rationale Ordnung der Welt- und Lebensdinge; sie war von einem realistischen Impuls, der sich gegen alle Schwärmerei, alle Ideologie, alle Übersteigerung im Innern wie im Äußeren des menschlichen Lebens wandte, getragen, wobei sie naturgemäß, wie jede geistige Bewegung, oft diesen Realismus bis zum Utopischen forttrieb und sich damit selber aufhob. Der Kern der aufklärerischen Bewegung ist in ihrer Anthropologie, in ihrer Lehre vom Menschen enthalten, die zugleich ihr Ideal vom Menschen verkündete.

Der aufgeklärte Mensch — das ist der Mensch, der sich als Maß aller Dinge im Himmel und auf Erden vorkommt: zugleich tüchtig, praktisch, rechnerisch, welt- und gesellschaftsgestaltend und -erobernd; dem Nahen, Erreichbaren, Physischen, Dinglichen zugewandt und diese physische Welt unter seinen Willen zwingend; erfinderisch im Technischen, Organisatorischen, Staatlichen; schöpferisch im Denken, im Handeln, im Erkennen. Zugleich aber hat dieser aufgeklärte Mensch auch seine naheliegenden Grenzen: seine Phantasie ist zweckvoll, nüchtern, praktisch; sein Denken ist abstrakt, vergewaltigend, übermächtig; seine Empfindung ist materialistisch, grobsinnlich, mittelmäßig; er scheut alles Extreme der Phantasie, der Leidenschaft, des Blutes in seinem Inneren; er schreckt zurück vor allen Gebieten, in denen das Erhabene, Überwältigende, Vernichtende und Erhebende von Geist und Natur die Kleinheit des Menschen bedrückt; er wendet sich vom Kosmischen, Religiösen, Ekstatischen ab; er läßt die Poesie der Sterne, die Gefühlsgewalt des Heiligen, die Ekstase des Dichters an sich vorbeigehen. Sein Ziel ist: das Chaos zu meiden oder zu bändigen zugunsten von Regel, Ordnung, Glück. Sein Ziel ist: der Mensch als Herr der Welt. Sein Ziel ist: das Böse durch menschliche Moralität zu besiegen. Der Aufklärer ist der untragische Mensch, der Anti-Platoniker, der Systematiker, dem alles durch Denken untertan ist.

Die große Leistung der Aufklärung hängt aufs innigste mit ihren Schranken und Grenzen zusammen: die Lösung des Individuums aus den traditionellen Gebundenheiten religiöser, wirtschaftlicher, moralischer, gesellschaftlicher Natur vollendet sich durch sie. Indem sie grundsätzlich alles — Einrichtungen, Ideen, Heroen — einer scharfen Kritik unterzieht, macht sie sich frei von Vorurteilen, ist sie eine geistige Revolution, die bald auch ins politisch-gesellschaftliche und ins wirtschaftliche Gebiet übergreift. Indem sie den Menschen auf die Kraft seiner gestaltenden Vernunft weist, indem sie ihn isoliert, entbindet sie zugleich seine Kräfte in einem ungeahnten Maße: Forschung, Technik, Verkehr werden jetzt erst im modernen Sinne des Wortes als Ideen konzipiert, im Laufe des 19. Jahrhunderts verwirklicht. Die schweren Schädigungen des Gesellschafts- und Kulturlebens, die aus dem Abbau der traditionellen Triebzügelungen erwachsen, müssen vor diesen großen theoretischen und praktischen Leistungen der Aufklärung in den Kauf genommen werden; sie sind die Laster, welche innig mit den Tugenden des rationalen Individualismus — so könnte man ideengeschichtlich die Aufklärung etwa bezeichnen — verbunden sind.

Zweites Kapitel

Der romantische Mensch

Die Romantik ist die schärfste Gegenbewegung gegen die Aufklärung: alles was diese in Acht und Bann tut, wertet sie am höchsten. Das regelsprengende Genie ist der Typ des Menschen, den sie liebt und als Ziel aufstellt; die Leidenschaft, das Gefühl, die Intuition spielt sie gegen Methode, Regel, Verstand aus. Die Hingabe ans Chaos, das Untertauchen im Unbewußten, das Erlöschen im Grenzenlosen ist ihr ebenso Bedürfnis, wie die Aufklärung diese gefährlichen Flüge ins Formlose zu meiden sucht. Eine ungeheure dynamische Sehnsucht erfüllt den romantischen Menschen, der sich im Endlichen nicht wohlfühlt und der nur hinter den blauen Bergen das Land seiner Sehnsucht erahnt, der nur jenseits der Sterne die Heimat seiner Seele, nur in ferner Vergangenheit das Paradies der Kultur erfühlt. Sehnsucht in die Ferne ist der Urtrieb aller Romantik; ob diese Ferne

nun im Innern des Menschen, in der Weite des Kosmos, in Gott oder in der Geschichte im Orient, in fernen und fremden Kulturen, in der Vergangenheit des eigenen Volkes oder in der Zukunft des Menschengeschlechts gesucht wird, ist an sich weniger wichtig. Eins aber ist darüber hinaus entscheidend: die Romantik fühlt bei allem Streben ins Grenzenlose und Weite zugleich einen Gegentrieb in sich, den Trieb zu Bindung und Festigung. Aus dem Schweifenden des Gefühls wenden sich all diese sehnstüchtigen, romantischen Menschen zu den bewährten Formen der Gemeinschaft und ihren Bindungen, zu Volk und Vaterland, zu Kirche und Kult, zu den festen, bodenständigen Lebensformen des Landes im Gegensatz zur Wurzellosigkeit der Stadt. Wie in jeder großen Idee ist eine tiefe Paradoxie hier wie bei der Aufklärung wirksam: die Romantik will theoretisch das Grenzenlose, Ferne, Fremde und endet praktisch im Begrenzten, Nahen und Vertrauten; die Aufklärung will theoretisch Regel, Ordnung und Gesetz und verwirklicht sich praktisch in einem uferlosen, zersetzenden, formenzerbrechenden Individualismus. Bei der Romantik ist in Tat und Wahrheit der konservativgebundene, traditionsgetragene Mensch das Ergebnis eines faustischen Dranges ins Unendliche; bei der Aufklärung ist in Wirklichkeit der liberale, traditionslose, isolierte Massenmensch der Erfolg einer unerhörten Anstrengung, zu Regel, Gesetz und Allgemeingültigkeit zu gelangen.

Was aber bedeutet die Romantik als Leistung? Sie hat den Sinn, der Aufklärung Schranken zu setzen und die vom Verstande bedrohten tieferen Gemüts- und Seelenkräfte zu schützen; sie hat den Sinn, dem einzelnen in Volk und Vaterland, Geist und Seele, Kirche und Kult eine Zielsetzung seines hemmungslos befreiten Lebenstriebes zu geben; sie hat den Sinn, dem durch Übertriebenheit des individualistischen Wollens und Erkennens erkrankten Gemeinsinn durch den Hinweis auf die überindividuellen Mächte der Nation, des Volkes, der Kultgemeinschaft, des Wirtschaftsverbandes, der europäischen Einheit gegenüber den fremden Kulturen des Ostens zu erwecken, zu bilden und zu stärken. Die Mission der Romantik ist, erhaltende Kräfte zu befreien, verschüttete Seelenwerte auszugraben, Einheit des Kultus in der Vielfältigkeit und Zerspaltetheit der Zivilisation zu wahren.

Drittes Kapitel

Der klassische Mensch

Und nun die dritte Geistesmacht des 19. Jahrhunderts: Neuhumanismus und Klassizismus. Welches ist seine Wesensart, seine Sendung, sein Glaube?

Der Klassizismus und sein weltanschaulicher Hintergrund: der Neuhumanismus, bedeuten den Versuch schöpferischer Naturen, aus dem Rationalismus der Aufklärung und der Mystik der Romantik ein einheitliches Weltbild zu schaffen, das sowohl den schöpferischen Kräften der Menschen wie den rationalen Regeln des Verstandes einen Zielpunkt und eine Einheit gibt. Die neuhumanistischen Klassizisten sahen durchaus den Menschen als Schnittpunkt rationaler und irrationaler Kräfte an; sie wollten ihm beiden Tendenzen gegenüber eine Freiheit der Haltung geben; sie betonten die Menschenwürde der Persönlichkeit als das höchste Lebensgut und suchten doch zugleich zu zeigen, wie die Persönlichkeit, gerade soweit und sofern sie Persönlichkeit ist, mit den objektiven Zusammenhängen der Menschheit verbunden ist. Sie bildeten einen statuarischen Menschentypus heraus, an dem das Allmenschliche, das an jedem Ort und zu jeder Zeit gilt, eine Erbschaft der Aufklärung bedeutete und in dem doch zugleich die großen überpersönlichen Mächte — Religion und Kult, Volk und Vaterland, Geschichte und Natur — sich im lebendigen Bildungsbesitz verwandelten. An dem Ergreifen der Kulturgüter entzündet sich die Persönlichkeit; in dieser Einverleibung des Allgemeinen in die Individualität vollzieht sich der Prozeß der Bildung; das ist der neuhumanistische Grundgedanke! Der Mensch wird durch den Klassizismus in die typischen menschlichen Lebenshaltungen und Lebensformen eingefügt; ein ganzes Lebenssystem mit vielfältigen Möglichkeiten erhebt sich über dem klassizistischen Menschen; dieses System ergreift er im schöpferischen Aufschwung und bildet sich daran. Die großen Inhalte dieser Bildung sind die gültigen Angelegenheiten der Menschheit: Kunst, Wissenschaft, Religion, Staat. Je nach dem Wert, der im Individuum vorherrscht, ergibt sich dann ästhetische, ethische, wissenschaftliche, politische Bildung. Aus dieser Höhenlage der neuhumanistisch-klassizistischen Forderung geht ohne wei-

teres hervor, daß hier eine religiöse Sehnsucht kleiner Bildungsschichten sich einen Ausdruck suchte, daß dieser Neuhumanismus für die soziologische Kategorie der „Gebildeten“ eine religiöse Forderung bedeutete. Neuhumanismus ist eine Form individueller Frömmigkeit, wie sie nur hochkultivierten Menschen zugänglich ist; es ist eine neue Bildungsreligion, die sowohl die individuelle Eigenart der Persönlichkeit wie ihre tiefinnerste Neigung zur Bindung an überpersönliche Werte berücksichtigt.

Man sieht in dieser Charakteristik schon Wesen und Grenzen dieser Geistesform angedeutet: ihre Größe ist, daß sie noch einmal für die geistige Oberschicht eine innere Lebensmöglichkeit, ein Ideal, das durch Höhe und Weite seines Ausmaßes Hingebung fordern durfte, aufstellte und damit noch einmal den schrankenlosen Subjektivismus in Maß und Form bannte. Ihre Grenze ist, daß dieses Ideal nicht volkstümlich war, noch sein wollte, also zu einer Zerreißung des Volkes in Ober- und Unterschicht beitrug, zugleich durch seine Überwertung der griechisch-römischen Vergangenheit (die nicht realistisch, sondern idealisierend gesehen wurde) das Deutschtum sich selber entfremdete und für an sich tief erlebte deutsche Ideale unadäquate Formen und Symbole im griechisch-römischen Stil schuf. Ihre Grenze war weiterhin, daß die klassizistisch-neuhumanistische Lebensform fast für ein Jahrhundert den Geist als solchen in einen Gegensatz zur Wirklichkeit des Lebens und des Volkes brachte und so ihn seiner Bestimmung, als Gewissen einer Nation, eines Volkes, das Leben zu gestalten und zu formen, entfremdete. Als den Versuch einer Religionsschöpfung ohne Willen und Kraft zum Kult und zur Gemeinschaft erweist sich dieses gigantische Streben: rührend ist die Inbrunst, mit der der „deutsche Idealismus“, wie man diese Tendenz im deutschen Geistesleben auch genannt hat, wohl die religiöse Sendung eines Volkes zur Empfindung bringt, erschütternd aber zugleich das Versagen der schöpferischen Mächte, denn nirgends bricht der Idealismus zu wirklicher Formung des Lebens durch. Das in diesem Sinne verhängnisvolle Element der Aufklärung mit ihrem individualistischen und rationalistischen Grundzug siegt hier im Neuhumanismus über die gemeinschaftsgestaltenden Kräfte — und so ist denn in vielem Betracht die Romantik auch Gegenbewegung gegen den Neuhumanismus.

Viertes Kapitel

Aufklärung, Romantik und Klassik im 19. Jahrhundert

Dies also ist die geistige Situation, in welcher die Entwicklung des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung hat: zwei volkstümliche Bewegungen, Aufklärung und Romantik, streiten um die Formung der deutschen Seele und heben sich, als annähernd gleichstarke Tendenzen, immer wieder zu einem unentschiedenen Gleichgewicht auf. Eine kleine Oberschicht aber sucht einen Ausweg aus dieser geistesgeschichtlichen Spannung in einem sehr kultivierten, aber sehr zarten Schwebezustand des Geistes, der nur für Ausnahmenaturen auf die Dauer möglich ist: sie flüchtet ins Kulturidyll und begibt sich der lebendigen Wirkung auf die Breite des Volkes.

Die geistige Geschichte des 19. Jahrhunderts ist nun nichts anderes als eine Kette von Kämpfen, in denen bald die Aufklärung, bald die Romantik den Sieg zu erringen scheint, mit einer Anzahl von klassizistischen Episoden, die schließlich in einem ganz weltfremden epigonenhaften Akademismus enden. Vergewärtigen wir uns, indem wir uns an einigen wichtigen Gestalten der deutschen Literaturgeschichte orientieren, die Kurven dieser Entwicklung in ihren Hauptzügen.

Lessings Ideenwelt, die in Nicolai als dem Repräsentanten der Spätaufklärung volkstümlich banalisiert erscheint, fordert die Kritik der romantischen Schule heraus, als deren Vorkämpfer Friedrich Schlegel gelten soll. Schiller und in seiner mittleren Periode Goethe formulieren das Programm des klassizistischen Neuhumanismus. Die Romantik, zwischen 1800 und 1830 sich immer mehr ausbreitend, an Einfluß wachsend, schließlich aus dem geistigen ins politische Gebiet übergreifend, scheint zunächst gegenüber der Aufklärung zu siegen. Unterirdisch gleichsam, durch die Humboldtsche Schulreform und den herrschenden Schultypus des humanistischen Gymnasiums, erhält sich der Einfluß des Klassizismus und die von Goethe vorbildlich gelebte Daseinsform des „Gebildeten“, des Neuhumanisten. Um 1830 beginnt dann die Reaktion gegen beide Tendenzen: ein neuer Realismus, der sich mit einer gewissen Begeisterung auf die Ideen der Aufklärung wirft und ihnen eine Art von Renaissance be-

reitet, beginnt sich zu bilden, zuerst als Literatur, danach als politische Strömung. In Heine und Immermann sieht man deutlich den Übergang von der Spätromantik zum neuen Realismus, zur Renaissance der Aufklärung. Heine, durchaus als Lyriker den Formen der Romantik verfallen, gibt diesen überkommenen Formen doch einen ganz neuen, ihnen eigentlich wesensfremden Gehalt durch ironisierende, oft zynische Umbiegung; zugleich entwickelt er als Schriftsteller den Ideenkomplex der erneuerten Aufklärung und wird zum Herold des Kampfes gegen die politische Romantik. Das Jahr 1848 bedeutet den Höhepunkt dieser Entwicklungsphase der Aufklärung, die hier politisch das nachholt, was in der französischen Revolution im Nachbarlande schon erreicht war.

Neben diesem Kampf von Aufklärung und Romantik läuft nun eine Entwicklung des klassizistischen Gedankens in der Nachfolge Goethes einher: Mörike etwa und Gottfried Keller können hier als typische Vertreter gelten. In beiden ist ein gewisser Hang zum Realismus unverkennbar, zugleich aber beherrscht sie der Drang, allgemeingültiges Menschentum im Sinne der neuhumanistischen Forderung, typisches Schicksal, zu gestalten, nicht allein den individuellen Fall zu formen. In Hebbel endlich gipfelt diese Tendenz zu klassizistischer Welt- und Lebenshaltung: alles drängt hier zu mythischer Einfachheit, freilich aus dem tiefen Bewußtsein einer ungeheuren menschlichen Kompliziertheit. Hebbel versucht in dieser Epoche eines andrängenden Realismus und einer Neubeginnenden Romantik als einziger und einzelner die ewig gültigen Möglichkeiten des Menschentums neu zu umreißen und in Gestalten und Schicksalen zu symbolisieren.

Eine neue Welle trägt eine späte Romantik des Bluts, des Rausches, der Flucht ins Ferne und Fremde herauf: Richard Wagner und C. F. Meyer sind die Exponenten dieser Bewegung. Was den einen — Wagner — zum Mythos, zur Poesie der Sage, zu allem Wunderbaren und Märchenhaften zieht, findet eine Deutung recht eigentlich in seiner Musik: es ist die Flucht der einsam gewordenen Seele ins Innere, zugleich ihre rauschhafte Begeisterung an allem Starken, Einfachen, Gesunden aus einem tiefen Gefühl der Krankheit und Gebrochenheit

heraus, die sich in den wehen Klängen, die echt sind, und in den grellen Anstrengungen, die Pseudopathetik sind, ergreifend, ein Schwanenlied des romantischen Menschen, ausspricht. Was den anderen, C. F. Meyer, zu allem Starken und Verwegenen des einen Heroenzeitalters der europäischen Menschheit, zur Renaissance, hinzieht, ist nur zu deuten, wenn man daneben den Lyriker C. F. Meyer berücksichtigt. Auch bei ihm, wie bei Wagner, sind es die zarten Töne eines gebrochenen Herzens, die der eigentlichen Musik seiner Seele Klang und Farbe geben. Auch hier also ist die Liebe zum Starken aus Sehnsucht nach Gesundheit Antrieb eines Künstlerdaseins; es ist ein Mangel, nicht ein Überfluß, es ist Romantik, die zu künstlerischer Gestalt sich an heroischen Geistern und Handlungen der Vergangenheit entzündet. Im Kampf mit dem übermächtig werdenden Realismus, ja fast schon zynischen Naturalismus des aufkommenden Industriezeitalters ermattet die Romantik allmählich und verliert sich in ein weltfernes Ästhetentum, das freilich den Anspruch auf Weltgestaltung, auf neue Religionsbildung durchaus noch nicht aufgibt, aber ihn doch schon ins Krampfhaftes verzerrt. Die Wirkung Wagners, seine Gemeindebildung, ist ohne diesen religiösen Anspruch gar nicht zu verstehen.

Breiter und breiter wird nun aber die Strömung des Zeitgeistes im Realismus: Storm, Raabe, Fontane sind schon ganz von realistischer, unmetaphysischer Grundstimmung getragen, sind, bei aller persönlichen Frömmigkeit, die ihnen als tieferen Menschen selbstverständlich eignet und sie zu einer großen persönlichen Weisheit läutert, doch von den Übermächten des Realismus in ihrem ganzen Wirken und Streben bedingt. So gestalten sie denn auch den verinnerlichten modernen Menschen ohne metaphysischen Horizont, worüber auch Raabes tiefe Humorigkeit und Güte nicht hinwegtäuschen darf, und der eine von ihnen: Fontane, wird sogar zum Schöpfer des nur auf realistischer Grundlage möglichen preußisch-deutschen Gesellschaftsromans.

Diesen Kampf von Realismus und Spätromantik, diese Renaissance der Auseinandersetzung des aufklärerischen und romantischen Menschen kann man in die zwei Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 setzen. Es ist noch einmal ein erbitterter Kampf, der deswegen so besonders

zäh und erschöpfend geführt wird, weil fast in jedem Dichter dieser Epoche zugleich ein Romantiker und ein Realist verborgen ist, weil der Kampf nicht so sehr, wie um 1800, zwischen zwei literarischen Parteien — Nicolaiten und Schlegelianern ausgefochten wird, sondern sich im Herzen jedes einzelnen schöpferischen Menschen abspielt. An jedem der hier genannten Dichter lassen sich romantische und aufklärerische Züge in Fülle aufweisen, und es heißt fast die lebendigen Menschen zu Schablonen herabwürdigen, wenn man sie dieser oder jener Richtung zuweist. Es ist höchstens erlaubt, die Grundtendenz ihres Wesens in der einen oder anderen Richtung zu deuten; und da werden uns dann Gestalten wie Immermann, Heine und späterhin Raabe, Storm, Fontane mehr auf der realistisch-aufklärerischen Seite erscheinen, andere wie Wagner und C. F. Meyer mehr als romantische Naturen ansprechen, Mörike, Keller und Hebbel endlich als Fortsetzer der klassizistischen Tradition auffallen.

Die nun folgende Epoche zwischen 1870 und 1885 bringt ein Ermatten des schöpferischen Geistes überhaupt, soweit er sich nicht im politisch-wirtschaftlichen Gebiet — man denke an Bismarck, Krupp, Georg von Siemens — auslebt. Ein eigentümlich müdes Epigonentum erwacht, das von allen Traditionswerten, die Aufklärung, Romantik und Neuhumanismus geschaffen haben, zehrt, aber eigentlich nur in diesem Fortspinnen einer reichen geistigen Überlieferung sein Genüge findet. Paul Heyse als Fortsetzer klassizistisch-romantischer Anläufe, Gustav Freytag und Spielhagen als Bewahrer aufklärerischer Motive — vor allem in des letzteren energischer Sozialkritik — seien hier als repräsentative Persönlichkeiten genannt. Sie stellen beide ausgezeichnete, aber epigonale Talente dar, denen es nicht um Gewinnung kulturellen und künstlerischen Neulandes zu tun war, sondern um Bewahrung und langsame Fortbildung überkommener Geistesgüter. Diese Zurückhaltung im Schöpferischen ist das Wesen des Epigonentums; es ist, als trete eine Pause ein, in der der Geist sich gleichsam ins Unterirdische zurückziehe, um neue Kraft zu sammeln. Über diese Lücken helfen Naturen wie Heyse, Freytag und Spielhagen einem Volke mit geistiger Tradition und kulturellem Anspruch hinweg, und hierin liegt ihre Bedeutung und der Grund ihrer starken Wirksamkeit.

Es muß an dieser Stelle eine allgemeine geschichtsphilosophische Bemerkung eingeschaltet werden: die Periodisierung, welche wir in den letzten Abschnitten für den Ablauf der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts versucht haben, darf, wie jede derartige Ordnung und Bestimmung geschichtlicher Abläufe, nicht allzu wörtlich genommen werden. In der Geschichte, die ja den Gesetzen des Lebens der Menschen und Völker nachtastet, lebt in jeder Sekunde zugleich Vergangenes und Zukünftiges; sehr alte Denkmotive und Gefühlskräfte wirken noch weiter nach dem Gesetz der Trägheit und der Beharrung, wenn schon ganz neue Denkmotive und Gefühlskräfte ans Licht getreten sind. Auch ist zu beachten, daß schöpferische Menschen eben doch auch Menschen sind, die nicht nur 10 oder 15 Jahre, sondern 40 oder 50 Jahre produktiver Tätigkeit durchleben, die also rein zeitlich mehreren Epochen angehören, dabei auch mit der Zeit und ihrer Verwandlung sich verändern. So bedeutet dann jede übersichtliche Gliederung eines Zeitabschnittes, in unserem Falle des 19. Jahrhunderts, nicht mehr und nicht weniger als den Versuch, die jeweilige Dominante, die jeweilige Hauptstimmung eines Entwicklungsabschnittes zu bestimmen. In diesem Sinne ist es richtig, ausgehend von der Dreiteilung Aufklärung — Romantik — Neuhumanismus, die Höhepunkte der Romantik zwischen 1800 und 1820 zu legen; um 1830 bis hin zum Jahre 1848 einen Neuaufstieg des aufklärerischen Gedankens anzusetzen; zwischen 1850 und 1870 eine Epoche ziemlich gleichmäßiger Ausbildung einer späten Romantik, einer späten Aufklärung und eines späten Klassizismus zu setzen, die dann nach 1870 in eine epigonische Erstarrung übergeht.

Fünftes Kapitel

Die Situation um 1880

Mit dieser Skizze sind wir zu dem Zeitpunkt gelangt, der für unsere besondere Darstellung wichtig wird: es beginnt die Zeit der großen Krise, in der wir Heutigen noch mitten drin leben; es beginnt das Zeitalter, das in Nietzsche seinen ersten großen Propheten und Verkünder fand, das Zeitalter, das ebenso eine Renaissance

aufklärerischer wie romantischer Ideen hervorgebracht hat (in Naturalismus und Neuromantik), zugleich aber in einer ungeheuren Kulturkrise die Wurzeln unseres Daseins bloßlegt und uns vor die Frage: Sein oder Nichtsein stellt.

Nietzsche ist der erste deutsche Schriftsteller, in welchem diese geistige Situation zwischen 1870 und 1885, blitzartig erhellt, vor dem erschrockenen Auge des Mitteleuropäers erscheint. Seine negative Wirkung ist die Kritik jenes kulturellen Epigontums, das wir durch die Namen Heyse, Freytag und Spielhagen anzudeuten suchten; seine negative Wirkung ist weiter die Beförderung und Stärkung eines, an sich von ihm gehaßten Ästhetik- und Literatentums, das in rauschhafter Romantik schwelgend, sich der Wirklichkeit und ihren Problemen entzieht; seine positive Wirkung geht dahin, daß er wesentliche Traditionswerte romantischer, aufklärerischer und klassizistischer Herkunft mit einer ganz neuen Wucht in das allgemeine Bewußtsein erhebt, indem er sie von jeder epigonischen Schönfärberei befreit und sie als Ergebnis allerschwerster Geisteskämpfe und allertiefster Seelenerschütterungen darlegt. Durch ihn haben wir Klassik und Romantik neu sehen gelernt, den „Klassiker“ aus seiner Erstarrung und Weltferne erlöst und die erschütterte Menschlichkeit in ihm offenbart. Nietzsche hat uns auch von dem akademischen Griechenbilde befreit, indem er neben den apollinischen Zügen des Griechen seine dionysischen enthüllte. Seine wichtigste Entdeckung aber ist die (freilich nur Sehnsucht und nur Schrei der Qual gebliebene) Forderung eines neuen Mythos und Ethos, an der sein reicher Geist zerbrach, weil seine Seelenkraft nicht stark genug war, um über die Forderung hinaus zur Gestaltung des Mythos zu gelangen.

In Nietzsche wird also zugleich die Opposition gegen jede Form von Epigontum, zugleich aber auch die Stimme der alten klassisch-romantischen Kultur lebendig, und darüber hinaus ruft er nach der Erlösung vom Unglauben und der Skepsis der individualistischen Aufklärung durch eine gemeinschaftbildende, das Individuum zugleich bindende und befreiende mythische Schöpfung. Er ist zugleich Kritiker, Traditionalist und Prophet; er ist der erste metaphysische Mensch in einer Zeit, die sich anschickt, endgültig unmetaphysisch

zu werden. Die ganze Tragödie des Zeitalters wird in Nietzsche offenbar, und zugleich eröffnet er eine neue Epoche des alten europäischen Geisteskampfes zwischen Aufklärung und Romantik, die in der Epoche nach 1880 Naturalismus und Neuromantik heißen und nicht ohne die Pikanterie eines neuklassizistischen Zwischenspiels bleiben, um endlich, während und nach dem Kriege, in eine ganz neue, seelenhafte und religiöse Grundeinstellung auf der einen, in eine höchstgesteigerte geistige Zivilisationshaltung auf der anderen Seite sich zu wandeln. Mit dem Auftreten Nietzsches, der der letzte deutsche Schriftsteller von europäischem Range war, schließt das 19. Jahrhundert innerlich ab; in ihm wird die ganze Kulturtragödie des Abendlandes noch einmal blutige Wirklichkeit, in ihm verwandelt sich der faustische Mensch in eine neue Gestalt, indem östlicher Geist in ihn eindringt und zugleich die letzten Folgerungen des westlichen Geistes gezogen werden.

Wir sprechen hier nicht von den Einzelheiten, in denen Nietzsche den letzten Abschnitt unserer Geistesgeschichte einleitet, nicht von seinem durchaus naturalistisch empfundenen Vitalismus, nicht von dem psychologischen Raffinement seiner Analysen, nicht von dem Blick, den er in die unterirdischen Bezirke der Dämonen in der Menschen Herz eröffnete, nicht von seiner konservativen Geschichtsphilosophie, aus der sich die Neuromantik die Waffen für ihren Kampf ums Dasein holte, nicht von seiner utopischen Träumerei, welche die Weltverbesserungssucht naturalistischer und expressionistischer Schriftsteller ankündigte, nicht von seiner neuen Sprachlichkeit, ohne welche die moderne Lyrik und Prosa nicht zu denken ist, nicht von den wundervollen, schwer-mütigen und herzbrechenden Formungen, die sein Verlassenheits- und Einsamkeitsgefühl der modernen Dichtung übermittelte. Von allen diesen Einzelheiten wollen wir jetzt schweigen, weil sie da und dort im Flusse der Darstellung werden Erwähnung finden müssen, um Nietzsches Gestalt, die zugleich am Ende des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts als Kritiker und Warner, als Rater und Prophet steht, fest in der Erinnerung zu behalten.

Erstes Buch
Der Naturalismus

Erstes Kapitel

Aufklärung und Romantik in Europa

So wie die alte Aufklärung und Romantik vom Anfange des 19. Jahrhunderts durchaus eine europäische Angelegenheit von größtem Ausmaß und weitester Wirkung war, haben auch die beiden geistigen Bewegungen, welche das stürmisch erregte Jahrhundert abschließen und in denen der alte europäische Gegensatz von Aufklärung und Romantik noch einmal zu neuer lebendiger Auseinandersetzung erwacht, das ganze geistige Europa erfaßt. Dabei ist es interessant zu verfolgen, wie die Initiative in diesem geistigen Kampfe bald bei diesem, bald bei jenem Gliede der europäischen Völkerfamilie zu finden ist. Vergewegenwärtigen wir uns dies Hin und Her einen Augenblick.

Die führenden Völker in der Aufklärungsperiode sind unzweifelhaft Frankreich und England: dieses, indem es den Sensualismus und Solipsismus, der aller Aufklärung zugrunde liegt, die Vereinsamung und Vereinzelung des Triebbündels Mensch theoretisch formuliert und praktisch im Manchestertum und in den Lehren der klassischen Nationalökonomie zu verwirklichen sucht; jenes, indem es die aufklärerischen Grundtriebe, die Lösung aus den überkommenen und halbbewußten Bindungen des geistigen, sittlichen, gesellschaftlichen Daseins rationalisierte und dogmatisierte und so die theoretischen Voraussetzungen zu dem großen aufkläre-rischen Experiment der Französischen Revolution schuf.

Unter dem Lärm und der Aufregung der Napoleonischen Kriege ging die führende Rolle im geistigen Leben Europas unvermerkt an Deutschland über, das sich in der Aufklärungszeit wesentlich empfangend und verarbeitend verhalten hatte; in dem Klassizismus und in der Romantik besann es sich auf seine reforma-

torische und auf seine mystische Natur und warf in die gärende Masse der europäischen Ideenwelt zwei neue Kristallisationskerne, die nun die französische und die englische, daneben die italienische Romantik zur Entfaltung brachten, zugleich aber, mit geistigen Mitteln, die Kolonisierung des Ostens neu begannen. So sind die junge russische Literatur, die Volkwerdung der osteuropäischen Gebiete, die polnische, tschechische, ungarische Literatur unter bestimmendem Einfluß Deutschlands entstanden oder doch durch diese deutschen Einwirkungen entscheidend beeinflußt worden. Puschkin und Gogol in Rußland, Manzoni und Leopardi in Italien, Mickiewicz in Polen, Petöfi in Ungarn, die englische und die französische Romantik: Byron und Shelley, Wordsworth und Coleridge, Carlyle und Scott auf der einen, Stendhal und Balzac, Mme de Staël und George Sand, selbst Victor Hugo auf der anderen Seite sind ohne die deutschen Dichter und Denker der klassisch-romantischen Epoche nicht zu verstehen. Hier in Deutschland war das neue romantische Weltgefühl geboren, das nun, in mannigfacher nationaler Brechung und Umgestaltung, die europäischen Literaturen zu neuen und großen Leistungen antrieb. Diese Zusammenhänge werden am deutlichsten sichtbar, wenn man den Blick auf die nordischen Länder richtet: hier ist die ganze nordische Renaissance, wie sie sich etwa im Dänemark Grundtvigs und Kierkegaards anbahnte, in lebhaftester Auseinandersetzung mit deutschem Gedankengut vor sich gegangen. Als Symbole dieser ganzen Bewegung, die von Europas Mitte, von Deutschland aus, die umliegenden Völker ergriff, können die Hofhaltung Goethes in Weimar, sein Briefwechsel mit allen europäischen Geisteszentren, nicht zuletzt seine grandiose Konzeption des Begriffes „Weltliteratur“ angesprochen werden. Aus deutschem Geistesleben ist dieser Begriff seither nicht fortzudenken — und unter seiner Fortwirkung sind wir Deutschen das Volk der Übersetzer, das eigentliche Mittlervolk Europas auf geistigem Gebiet geworden.

Jede große geistige Bewegung hat die Bestrebung, die schöpferischen Kräfte einer Nation zu verbrauchen; nach großen Aufschwüngen des Denkens und Bildens folgen Epochen der Stagnation. So war es mit den westlichen

Völkern nach dem Energieaufwand der Aufklärung, so jetzt mit der deutschen Kultur nach der Schöpfung der klassisch - romantischen Ideenwelt. Eine Gegenbewegung setzte ein: die rationalistischen Gedanken des Westens gewannen neue Kraft und entluden sich in der Dichtung und Literatur in einer Abfolge großer realistischer Werke; die nordischen und die östlichen Völker gewannen, teils aus rationalen, teils aus mystischen Geistes- und Seelengründen, eine neue und eigenartige Lebendigkeit, die in mächtigen, teils naturalistischen, teils mystischen Gebilden sich künstlerisch auslebte. Zeitlich voran ging der Gegenschlag des westlichen Rationalismus gegen die in Mittel- und Osteuropa sich ausbreitende Romantik; späterhin folgte die Einwirkung der nordischen und der slawischen, vor allem der russischen, Literatur.

Wir kommen damit zu einer Betrachtung der Ahnherren der naturalistischen Literatur, unter deren Einwirkung sich die Entwicklung des deutschen Naturalismus vollzog.

Zweites Kapitel

Die Ideenwelt des Naturalismus

Die ersten Regungen jeder geistigen und seelischen Umwälzung werden in der Philosophie spürbar. Nach Hegels Tode, in welchem der idealistische Gedanke noch einmal eine Kuppel über das Abendland zu wölben trachtete, regten sich im Westen Europas die bis dahin unterdrückten oder doch zurückgedrängten Kräfte der Aufklärung; ihr antimetaphysischer Grundtrieb sprengte, zum Teil in idealistischer Verkleidung, das System, das Hegel dem europäischen Geiste zu bereiten versucht hatte; sie sprengten dies System, indem sie die innere Denkdynamik Hegels, seine Lehre vom Fortschritt, vom dialektischen Prozeß, vom ewigen Wandel der Kulturformen mit einer neuen, d. h. der alten aufklärerischen Gesinnung erfüllten: die französische Sozialphilosophie, deren Exponenten etwa Comtes Positivismus und die Lehren der vormarxistischen Sozialisten sind, ferner die englische, utilitaristische Sozialphilosophie Spencers und Mills, endlich die naturphilosophische Theorie Darwins und die Milieutheorie Taines sind ebenso

viele Verkleidungen und Verkappungen der alten Aufklärungslehren, die freilich um die Erfahrungen der neuen gesellschaftlichen Zustände und um die Ergebnisse der neuen Naturwissenschaft bereichert sind. Was allen diesen Philosophemen im Kerne zugrunde lag, war eine tiefe Skepsis gegen allen Supranaturalismus, gegen die Mystik und gegen den Kult, d. h. gegen die eigentlichen gemeinschaftbildenden Kräfte. Ihr letzter erkenntnistheoretischer Ausgangspunkt war die Einsicht, daß der Mensch in einer götterlosen Zeit, unter einem leergewordenen Himmel, sich auf dieser Welt, die ihm in einem einmaligen und kurzen Dasein durch seine Sinne und Begierden gegeben sei, so gut als möglich, so praktisch als möglich, so glücklich als möglich einrichten müsse. Der Mensch war in der Meinung dieser persönlich durchaus idealistisch gesonnenen Denker kein metaphysisches Wesen, sondern entweder ein Naturding unter anderen Naturdingen oder ein Gesellschaftswesen. Die Philosophie dieser neuen Aufklärung war entweder Naturphilosophie oder Gesellschaftslehre, ihr Begriff vom Menschen zeigte ihn in einer durchaus passiven Abhängigkeit, entweder von der Natur oder von der gesellschaftlichen Situation. Die Freiheit, Selbstbestimmung und Würde des Menschen, welche die letzten Forderungen der idealistischen Philosophie darstellten — man denke an Hegels Weltdeutung vom Fortschritt in der Verwirklichung der Freiheit —, wurde zugunsten einer skeptischen, enttäuschten, pessimistischen Resignation aufgegeben. Diese Resignation steigerte sich bis zum Nihilismus, bis zur völligen Entwertung aller Werte. In diesem Stadium der geistigen Entwicklung traf Nietzsche auf das Problem und machte seine Lösung zum Zentralproblem seines heroischen Kampfes um einen metaphysischen Sinn des Lebens.



Doch so weit sind wir noch nicht. Wir müssen im Gegenteil uns die Grundzüge der eben ganz allgemein gekennzeichneten neuen Aufklärung Philosophie verdeutlichen, um zu den allgemeinen Voraussetzungen der naturalistischen Epoche zu gelangen und ein wirkliches Bild von der realistischen europäischen Literatur und von der aus ihr stammenden naturalistischen deutschen Literatur zu gewinnen.

Die Gesellschaftslehre der neuen Aufklärung griff auf den durch die Romantik verfeimten Begriff des isolierten, vereinsamten Individuums als des letzten Gegenstandes menschlicher Philosophie zurück und wandte auf dieses Individuum die Methoden der exakten Naturforschung, die genaue Erforschung der Zusammenhänge von Ursache und Wirkung an. Das Individuum der Romantik war entweder ein Medium göttlicher Kräfte, das in seinem letzten Grunde eins war mit dem göttlichen Urwesen und so in seinen Hervorbringungen und Offenbarungen dieses göttliche Wesen ans Tageslicht brachte, oder es war Symbol, Exponent, Stellvertreter überpersönlicher Zusammenhänge, handelte, gestaltete und redete unter der Verantwortung und im Sinne einer überindividuellen Gemeinschaft, sie heiße nun Staat, Volk, Kulturverband, Orden oder wie immer sonst. Schon dies romantische Menschenbild hatte nicht mehr jene schöpferische Freiheit, welche die Klassiker, die darin vielleicht die höchste Spannkraft des Geistes und der Seele bewiesen, in ihrer Synthese von überpersönlicher Gebundenheit und ganz individueller Selbstgestaltung des Individuums zu formen suchten. Aber der romantische Typus war doch wenigstens nicht restlos einsam und isoliert, sondern lebte in jenem wärmenden und kulturfördernden Hauch der Gemeinschaft und war insofern, in dieser Gesinnung der Hingabe an Ideen und überpersönliche Zusammenhänge, der freilich stärker aktivistischen und weltgestaltenden Haltung des Klassikers nahe.

Diese geistig-seelischen Eroberungen der Klassik und Romantik gab die neue Aufklärungsphilosophie, der Positivismus, in seiner naturphilosophischen wie in seiner gesellschaftstheoretischen Prägung auf: sie vernachlässigte das Seelische im Menschen zugunsten des Geistes, der Sinne und der Triebe und vereinsamte damit den Menschen endgültig für ein ganzes Jahrhundert. Die Helden dieser ganzen Epoche sind Einsame.

Die beiden populär und damit recht eigentlich wirksam gewordenen Formen der neuen Aufklärungsphilosophie sind die Milieutheorie Taines und die „Kampf-ums-Dasein“-Theorie Darwins. Der Einfluß dieser beiden Gedankenkomplexe auf die Dichtung der achtziger Jahre ist unermesslich groß. Deshalb ist von ihnen in diesem Zusammenhange kurz zu reden.

Taines Milieutheorie überwertet, um es knapp zu formulieren, die empfangenden, aufnehmenden Seiten der menschlichen Natur und vernachlässigt die gestaltenden, schöpferischen Mächte in des Menschen Herz. Von der großen Weisheit Goethes, die er in seiner Betrachtung über den Sinn biographischer Darstellung niedergelegt hat, beherzigt Taine nur den einen Teil. Es heißt bei Goethe: „Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Lebensansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespielt.“ Aus diesem sehr wohl abgewogenen Verhältnis des Menschen zu seiner Zeit, die ihn beeinflußt, wie er andererseits auf sie zurückwirkt, wird bei Taine eine Verzerrung: die Verhältnisse und Zeitumstände bilden den Menschen restlos, er ist das Produkt seines Milieus. Dieser Satz ist entweder falsch — oder er bezieht sich als richtig nur auf vollkommen durchschnittliche Naturen, die in der Darstellung des Zeitgeistes sich vollenden, an Persönlichkeitswert aber nichts aufzuweisen haben. Man spürt hier ohne weiteres die Gefahr der Banalisierung und Trivialisierung des Menschlichen, das nur noch Ergebnis von Milieueinflüssen zu sein scheint. Zudem hat die Tainesche Theorie einen peinlichen Beigeschmack von Fatalismus: der Wille des Menschen gilt im geschichtlichen Prozeß nichts mehr, Geschichte und menschliches Leben in ihr verwandeln sich in eine Kette von Ursachen und Wirkungen, die mit naturgesetzlicher Logik einfach ablaufen, ohne dem gestaltenden Willen der Individuen Gelegenheit und Möglichkeit zur Einwirkung zu bieten. Die Tainesche Milieutheorie ist überhaupt nichts anderes als der Versuch, die Sphäre des menschlichen Lebens den Denkgesetzen der Naturwissenschaft — und zwar der mechanistischen naturwissenschaftlichen Theorie — zu überantworten. Das Menschenbild Taines ist durchaus das eines bewegten Atomes, auf das natürliche und gesellschaftliche Kräfte einwirken, unter deren Antrieben es sich bald hierhin, bald dorthin bewegt. Eine Eigengesetzlichkeit des Individuums wird geleugnet; der Mensch ist Naturatom oder bestenfalls Gesellschaftsatom.

Von ganz anderem Standpunkt ausgehend, aber zum gleichen Ziel hinwirkend, bildet die Deszendenz- und Abstammungstheorie Darwins mit an dem Bilde vom Menschen, das sich die naturalistische Epoche schuf. In der Theorie von der Entstehung der Arten wurde natürlich nur vom einzelwissenschaftlichen Standpunkte aus mit Recht der Mensch als ein Glied in der großen Kette der Naturprodukte behandelt. Dagegen war fachwissenschaftlich nicht viel einzuwenden. Sehr bedenklich wurde diese Einklassifizierung aber in dem Augenblick, in dem aus einer naturwissenschaftlichen Hypothese eine mit absolutem Geltungswillen auftretende Weltanschauung, eine „verkappte Religion“ (nach C. Ch. Brys geistreicher Definition) wurde, in deren Namen der Mensch auf den Standpunkt eines besonders entwickelten Tieres herabgedrückt wurde. Nicht mehr unter das strenge Gesetz einer allgemeinen Kausalität, wie in der Taineschen Milieutheorie, sondern unter das Gesetz der Entwicklung der Arten wurde hier der Mensch gebeugt: in beiden Fällen aber wurde die Spontanität und Freiheit des Willens und der Wahl bestritten, wurde der Mensch zu einem willenlosen Massenwesen, das nur auf allgemeinste Reize reagierte und im übrigen sich passiv „entwickeln“ ließ. Dabei ist nun noch im besonderen zu bemerken, daß die folgerichtige Anwendung der Darwinschen Kategorien nicht einmal mehr die immerhin feinen und geistigen Einflüsse Taines auf das menschliche Wesen bestehen ließ, sondern aus primitivsten Reizungen, Hunger, Liebe, Erhaltung im Kampf ums Dasein u. a. dgl., seine Entwicklung als Gattungswesen begreifen wollte und einen Teil seiner Wesenheit schon in den Entwicklungseinflüssen auf die Keimzellen der Väter und Großväter zu erblicken lehrte.

So rundet sich das Bild der naturalistischen Philosophie: ihre Grundrichtung geht darauf, den Menschen aus einem freiwollenden, sein Leben und Schicksal im Kampf mit der Umwelt gestaltenden Wesen in ein durch biologische, gesellschaftliche oder sonstige kausalbedingte Naturkräfte passives Atom in einer Welt ohne spezifisch menschlichen Sinn zu verwandeln. Die Konsequenzen eines durchaus mechanistischen Weltbildes, das seit dem 17. Jahrhundert für die tote, unbelebte Natur aufgebaut worden war und das den naturphilo-

sophischen Rückhalt der Aufklärung bildete, wurden nun auch auf die lebendige Menschenwelt angewandt und suchten sie zu vereinfachen, zu vereinheitlichen, zu entindividualisieren, um sie in die Enge der naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten einzufügen.



Endlich ist in dieser Übersicht über die weltanschaulichen Grundlagen des Naturalismus noch des Sozialismus zu gedenken, der ja auch den Einzelmenschen als Exponenten der Masse zu erfassen sucht und von dem Mitgefühl für die große Zahl der sozial Entrechteten getragen ist, durch dies Mitleid mit den Enterbten aber zugleich von vornherein in einen gefühlsmäßigen Gegensatz zu dem Individualismus einer aristokratischen Oberschicht gerät. Aller Sozialismus hat ja als letzte Wurzel das soziale Mitleid, anders gefaßt: gegenüber dem Zustand der zu Massenvölkern auf engem Raum und in einem ungünstigen Klima angewachsenen europäischen Nationen erfaßt den ethisch gestimmten Menschen, der sich nicht einem ruchlosen Egoismus hinzugeben vermag, ein Mitleiden an der sozialen Not. Aus dieser Grundstimmung erwächst ein reformatorischer Wille, der zur Besserung dieser Massenverhältnisse drängt. Die Theorien, wie diesem Zustand der leidenden, tragenden Unterschichten abzuhelpen sei, vor allem, soweit sie wirtschafts- und sozialorganisatorischer Natur sind, sind der Inhalt des modernen Sozialismus. Für Deutschland ist nun vor allem eine dieser Theorien, und zwar die am wenigsten religiös, am meisten naturwissenschaftlich gefärbte Theorie, das System von Karl Marx, von entscheidender Bedeutung geworden.

Der Marxismus ist, vor allem in seinen letzten Zielen, in der Kooperation freier Menschen, durchaus von den Ideen der Aufklärung bestimmt und hat geradezu klassisch-individualistische Neigungen; in den Mitteln zur Erreichung dieses Zieles, das als lockende Utopie über dem Lehrgebäude der Marxschen Wirtschaftswissenschaft schwebt, ist dieser aber durchaus von der natur- und gesellschaftsphilosophischen Spekulation seiner Zeit, vom Positivismus und von der Milieutheorie, in manchem sogar vom Darwinismus abhängig, und so übernimmt denn die junge Generation der Naturalisten mit diesen antimetaphy-

sischen Philosophemen der naturwissenschaftlichen Lehre auch die besondere marxistische Geschichts- und Gesellschaftstheorie. Auch aus ihr spricht ja der Passivismus, den wir schon in den anderen Theorien als grundlegendes Weltgefühl aufwiesen; und in diesem passivistischen Gefühl finden sich alle diese Weltanschauungstendenzen, die auf eine Beseitigung des wollenden, freien Menschenbildes hindrängen. Zugleich kommt der Marxismus dem Gefühl für Massenhaftigkeit, das unsere Epoche beseelt, stark entgegen: nicht mehr der einzelne, sondern die gesellschaftliche Gruppe, die Klasse, ist der Held des weltgeschichtlichen Dramas, wie die marxistischen Denker es sehen. Noch einmal also finden die jungen Literaten der naturalistischen Generation hier die Bestätigung eines ihrer Grunderlebnisse von der Ohnmacht und Hilflosigkeit des einzelnen gegenüber dem Schicksal; zugleich aber finden sie gerade hier im Marxismus auch einen Ausweg aus der Qual: zwar der einzelne ist gebunden — aber die organisierte Masse, die Klasse, ist auf einem unaufhaltsamen Siegeszuge zur Freiheit hin begriffen. Nachdem die Natur- und Gesellschaftsphilosophie das Individuum zu völliger Passivität bestimmt erscheinen ließ, nachdem das Atom Mensch ein Spielball von gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Kräften wurde, scheint nun die Darwinsche Art, die marxistische Klasse als eine Totalität zur Freiheit bestimmt zu sein. Welch eine Aussicht in dieser dumpfen und traurigen, zur Resignation zwingenden Atmosphäre des weltanschaulichen Passivismus! Der einzelne ist nichts, die Gattung, die Klasse aber — die Menschheit ist im unaufhaltsamen Aufstieg begriffen.

Drittes Kapitel

Die neue Kunst

Es erübrigt noch die künstlerischen Konsequenzen dieser weltanschaulichen Wandlungen zu ziehen: mit der allgemeinen Wendung zum bald optimistisch-fortschrittlichen, bald pessimistischen Passivismus verbindet sich naturgemäß eine Erschöpfung aller derjenigen Dichtungsformen, in denen der aktive Mensch, der wollende und handelnde Mensch, Träger des dichterischen Impulses ist. Vor allem also tritt die dramatische Produktion zuerst in ein Stadium des Verfalls; danach aber auch die

große epische und lyrische Form, soweit sie sich an die Willensseite des Menschen wendet; Hymnus also und Epos in gebundener Rede verschwinden aus dem Umkreis der beliebten Formen. Dagegen blühen alle diejenigen Formen, in denen es sich weder um ganz strenge Formgebung noch um aktiven Gehalt handelt: der psychologische Roman vor allem tritt seinen Siegeszug an, daneben jede Form betrachtsamer, sentimentalischer, stimmungshafter Ausdrucksmöglichkeit; Erzählung, Skizze, lyrisches Gedicht, Naturschilderung, psychologische Studie sind die neuen Formen, in denen der Gestaltungswille dieser Epoche sich offenbart. Ein feiner Sensualismus, ein Geschmack an der Nuance breitet sich aus — und in seinem Gefolge verfeinern sich die Darstellungsmittel ganz ungemein. Dem Passivismus der Grundstimmung entspricht die sensualistische Reizsamkeit der Nerven, mit dem die Künstler dieser Epoche auf die Eindrücke der Umwelt reagieren, indem sie sich ihr hemmungslos hingeben. Impressionismus, Naturalismus, Verismus sind nur verschiedene Abwandlungen dieses neuen Sensualismus der Nerven und Sinne, sind nur eine Konsequenz des antimetaphysisch gewordenen Weltbildes der Moderne, wie es sich auf dem langen Wege der geistigen Entwicklung des 19. Jahrhunderts ausgebildet hatte, nachdem stufenweise der Frührealismus sich in den Hochrealismus gewandelt hatte und nun eine epigonische Erstarrung eingetreten war, die nur durch eine Revolution der Nerven und Sinne, da eine metaphysische Revolution unter dem Druck des passivistischen Zeitgeistes nicht zu erwarten war, überwunden werden konnte.

Diese Revolution ist der Naturalismus in seinen verschiedenen Phasen.

Viertes Kapitel

Die Ahnherren des Naturalismus in Europa

Es wurde schon angedeutet, daß der Naturalismus im Zuge der Renaissance der Aufklärungsphilosophie zunächst nicht so sehr in Deutschland, dem Lande der Mitte, sondern in den umliegenden westlichen und östlichen Ländern zu finden ist.

Frankreich

Da ist zunächst Frankreich zu nennen. Aus einer alten Tradition des Gesellschaftsromanes erwachsend, hatte Balzac als erster sehr realistisch, sehr wirklichkeitsnah in seinem ungeheuren Romanwerk die bürgerliche kapitalistische Welt dargestellt. Mit einer genialen Intuition hat er die bürgerliche Lebensform mit all ihrer grandiosen Dynamik wie mit all ihren bedenklichen Sozial- und Wirtschaftserscheinungen gleichsam vorweggenommen, indem er ihre Akteure und Gedanken in die Bände seiner „Menschlichen Komödie“ bannte. Er lebte zu einer Zeit, da diese bürgerliche Welt eben entstanden war, und schon vermochte er mit divinatorischem Scharfblick die Folgerungen ihrer inneren Entwicklung auszuspinnen. Er fühlte das Mächtige des wirtschaftlichen Auftriebs, zugleich das Nihilistische ihrer alle alten Lebensformen zersetzenden Ehrfurchtslosigkeit; und er reagierte darauf als Romantiker, indem er die Hierarchie der Werte, wie sie die christlich-mittelalterliche Welt geschaffen und erkannt hatte, dem Nihilismus der Moderne entgegenwarf, indem er ein abstoßendes Bild der bürgerlichen Welt in realistischen, ja krassen Farben und in allen Einzelheiten zu zeichnen unternahm und die Flucht des höheren Menschen in den Mystizismus aufdeckte.

Balzacs Werk war von einer barbarischen Ehrlichkeit, im Psychologischen wie im Sozialen. Alle seine Menschen sind Monomanen ihres Grundtriebes, er heiße nun Macht, Ehre, Liebe, Ruhm, Geiz, Reichtum, Genuß, Geheimnis. In dieser Maßlosigkeit des Trieblebens, ja in dieser Verwandlung aller höheren in niedere Eigenschaften, in vitale, primitive, barbarische Triebe, ohne Hemmungen aus der sittlich-religiösen Sphäre erblickt er geradezu das Kennzeichen der gottlos gewordenen modernen Lebensform. Ein Machtrausch, ein Sinnenrausch, ein Expansionsrausch ist mit dem Anbruch der neuen Zeit, die sich in den Wirbeln der Französischen Revolution gebildet hatte, über die Menschen gekommen, die nun hemmungslos, einer dem andern ein Wolf, sich auszuleben suchen, ihr individuelles Glücksstreben an die Stelle allgemeiner Verpflichtungen setzen. Rastignac, Nucingen sind die bekanntgewordenen Beispiele dieses Typus. Es ist kein Himmel mehr über der Erde, an den zu denken, für den zu leben sich lohnen würde. Es bleibt nur ein Geschiebe von sich nach Ruhm,

Macht, Reichtum, Liebe drängenden Individuen, das man „Gesellschaft“ nennt, übrig, und keine Sterne leuchten mehr.

Noch pessimistischer gestaltet sich das Weltbild Flauberts: sein ganzes Werk, die Aszesse seines Lebens, ist nichts anderes als der verzweifelte Versuch, der Öde des Daseins zu entfliehen, sei es, romantisch, in ferne farbige Vergangenheit, sei es, realistisch, durch inbrünstige Vertiefung in die Rätsel des menschlichen Herzens, in die Gegenständlichkeiten des Lebens. Auf dieser Flucht vor der grenzenlosen Langeweile, die ihn, den romantischen Künstler, aus der toten Lebensform der Bourgeoisie angeweht hat, gewinnt er den Zugang zu Geschichte und Kunst, die er liebt bis zum Rausche, und rächt er sich durch peinlich genaue Schilderung an der Wirklichkeit, die ihn ängstigt und quält. Sein Realismus ist Haß, ist Rache, ist Abwehr. Nicht mit Liebe versenkt Flaubert sich in die Tausendfältigkeit des realen Daseins, sondern er sucht durch Gestaltung des banal-wirklichen Lebens in allen seinen Nuancen diese Banalität zu überwinden. Dabei gelingen ihm dann, aus dem Widerstreit seiner romantischen Seele gegen die traurige Öde des Alltags, Gestalten wie Madame Bovary, die unverstandene Frau, die in der Literatur des europäischen Naturalismus Schule gemacht und zahllose Nachahmung erfahren hat.

Von ihm zu seinem Schüler Maupassant ist nur noch ein Schritt. Dieser große Gestalter menschlicher Schicksale sieht den Menschen schon ganz als Naturwesen mit recht primitiven Begierden und Trieben. In der Analyse dieser Begierden- und Triebwelt ist er Meister. Auch der Rest von romantischem Überschwang, der bei Balzac noch mächtig, bei Flaubert noch echt und lebhaft braust, ist bei Maupassant einer verzweifelten Resignation gewichen. Dies Triebbündel Mensch, dies Stück Natur, dies Atom Tier, wie es bei Maupassant immer wieder und gerade in seinen besten Novellen — vor allem in den unvergleichlich starken Bauern- und Kleinbürgererzählungen — auftaucht, ist schon ganz aus der Perspektive des antimetaphysischen Positivismus gesehen, ist schon ganz aus dem überfeinen Sensualismus, der so kennzeichnend für die naturalistische Grundhaltung ist, gestaltet. Es ist eine grenzenlose Traurigkeit um die Maupassantschen Helden. Vor dem psychologischen

Scharfblick dieses Pessimisten enthüllen sich alle edlen Gesten als bloße Theatercoups, enttäuschen hohe Gefühle durch ein banales oder durch ein peinliches Ende. Entzauberung der Menschenwelt: das ist der Grundtrieb Maupassants. Und wogegen Balzac mit dem ganzen Pathos einer erhabenen Katholizität kämpft, woran Flaubert noch im tiefsten Herzen leidet, das stellt Maupassant, freilich ganz verzweifelt, mit gelassener Ruhe dar, indem er es verspottet oder eiskalt gestaltet. So ist das Leben; man muß es erkennen, nicht beweinen.

Und nun Zola. Er nimmt, in erneuertem Geiste, die Mission Balzacs wieder auf. Auch er will ein Gesamtbild seiner Zeit, der Zeit zwischen 1860 und 1880, der Zeit des zweiten Kaiserreichs und der dritten Republik, entwerfen. Aber er entwickelt dieses Bild nicht mehr als Kritiker oder als Katholik, dessen Pathos sich gegen den Verfall auflehnt; er ist, in einem letzten Grunde, verliebt in die Abgründe und Aufschwünge dieser katastrophalen Zeit. Er sieht sie in all ihrer Unvollkommenheit als notwendigen Durchgang zu einer fernen erhabenen Zeit; er ist fortschrittsgläubig, er ist ein positivistischer Optimist. Man kann die scharfe Wendung des Zeitgeistes in diesem Menschenalter zwischen Balzac und Zola kaum eindeutiger und schärfer erfassen, als indem man die Art und das Verfahren Balzacs und Zolas miteinander vergleicht, die in ihrer barbarischen Urkraft sich im übrigen gleich sind. Bei Balzac, der durchaus Realist ist, aber Realist mit metaphysischem Hintergrund, gerät gerade das Naturalistische seiner Schilderungen oft geradezu ins Phantastische, werden die Personen, welche ursprünglich als Studien nach Menschen angelegt sind, zu Fabelwesen, in denen sich dämonische Leidenschaften offenbaren. Irgendwie schießt Balzacs Realismus immer in ein metaphysisches Grundgefühl über. Ganz anders bei Zola. Er, der durchaus Moralist ist und sein will, wird immer von der Natürlichkeit seiner Gestalten und Schilderungen übermannt, die nicht phantastisch, sondern wissenschaftlich exakt gegeben sind. Dabei strebt er bewußt, besonders am Schlusse seiner Romane, zu Symbolisierungen, die dann aber nie eigentlich gestaltet werden, sondern im Allegorischen steckenbleiben; er strebt nach einer Phantastik des Massenhaften, ohne doch diesen Eindruck des Phantastischen durch Häufung von Details

erreichen zu können, weil eben der metaphysische Bezug bei ihm ebenso schwach wie bei Balzac übermächtig ist. Zolas Verfahren ist mit Recht ein wissenschaftlich-metho-
disches genannt worden. Exakte Sammlung von Tatsachen — „Documents humains“ — geht seinem Schreiben voraus; bei der Konzeption seines Romanwerkes ist mehr Erkenntnis als Phantasie beteiligt. Das eigentliche Phantasieelement ist zugunsten einer sehr genauen Beobachtung und Tatsachenhäufung verdrängt: Zola ist mehr ein Schüler Taines als ein Nachfolger Balzacs. Daß im übrigen in diesem positivistischen Autor das Menschenbild des Positivismus lebendig ist, versteht sich von selbst. Was bei Flaubert und Maupassant hierüber zu sagen ist, gilt erst recht von Zola. Aber in einem unterscheidet er sich doch grundsätzlich: sein Positivismus ist durchaus robust, zukunftsgläubig; er träumt von einer besseren, reineren Welt, auf die Maupassants Egoismus und Flauberts Skepsis nicht mehr zu hoffen wagen. Mit Zola wird der Naturalismus zu einer welterobernden Macht durch die Stärke seiner Beobachtungskraft, durch die Konsequenz seiner analytischen Methode und nicht zuletzt durch den frohen Glauben an eine zukünftige bessere Menschheit, den er, in aller abschreckenden Wahrhaftigkeit seiner Schilderungen, doch immer und immer neu verkündet.

Skandinavien

Dies also sind die Ahnherren des modernen Naturalismus in Frankreich. Zu ihnen gesellen sich nun drei nordische Poeten und zwei russische Dichter: Björnson, Ibsen, Jacobsen auf der einen, Tolstoi und Dostojewski auf der anderen Seite. England, im Realismus durch Dickens und Thackeray bedeutend vertreten, sagt erst spät und dann als Schüler des Kontinents sein Wort zum Naturalismus, etwa in der feinen Gestalt John Galsworthys oder in den spöttisch-klugen Frühwerken Bernhard Shaws. Alle Anregung aber, für Deutschland zumindest, kommt während der Epoche des Naturalismus aus Frankreich, Skandinavien, aus Rußland, nicht aus England und Italien, die beide dafür während der neuromantischen Zeit mit Wilde und D'Annunzio einen merkbaren Einfluß auf die deutsche Literatur ausüben.

Da ist zuerst einmal Björnson. Was ihn für den Naturalismus in Deutschland zu einer beherrschenden Gestalt macht, ist einmal sein ehrliches und ernsthaftes Ringen um eine moderne Weltanschauung, wie sein Drama „Über unsere Kraft“ das zeigt, dann aber ein unbekümmert zupackender Realismus, den er vor allem in seinen Bauerngeschichten und in dem Schauspiel „Ein Fallissement“ beweist. Björnsons Weltanschauungskampf richtet sich vor allem gegen ein pietistisch-verengtes, dazu orthodox und unlebendig gewordenes Kirchenchristentum, das er im Namen einer freien, modernen Menschlichkeit, die auch hinter Ibsens pathetischer Gesellschaftsanklage steckt, in Grund und Boden zu vernichten trachtet. Diese moderne Menschlichkeit und Freiheit nun ist im Grunde der alte 48er Liberalismus, aber neu verbrämt durch das Ethos der wissenschaftlichen Forschung im historischen Gebiet, das auch vor den geheiligten Geschichten der Bibel nicht haltmacht. Im Grunde ist die geistig-revolutionäre Haltung dieser Art moderner Freigeisterei gar nicht so sehr weit entfernt von ihrem orthodox-pietistischen Ausgangspunkt; aber in ihrer Zeit wirkte sie doch sehr aufregend, und es entstand viel Lärm um sie. Es sind in dem Björnsonschen Theologenstück nicht so sehr theologische Probleme, wie sie der Expressionismus im Drama etwa liebt in seiner Gegenüberstellung von Tat und Gnade, von Handeln und Gewissen, von Geld und Heiligung; es ist eigentlich mehr der allgemeine Drang der naturalistischen Generation nach Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit im Gegensatz zu der Phrasenseligkeit und illusionistischen Unwirklichkeit, in welcher sich die Epigonenliteratur gefiel, in dieser Björnsonschen Dramatik spürbar.

Wichtiger als Björnson ist Ibsen. Man muß in alten Zeitschriften und Zeitungen verfolgt haben, wie der Kampf um Ibsen zu seiner Zeit die Gemüter erhitzt hat, um ganz zu begreifen, welche Wichtigkeit die Ibsenschen Dramen für den jungen deutschen Naturalismus gehabt haben. Es waren gleichsam die Entscheidungsschlachten der jungen Literatur, die bei den Aufführungen Ibsenscher Werke geschlagen wurden; und das nicht nur in Deutschland, sondern überall in Europa. Eine ganze Generation von Schauspielern hat sich an den Figuren Ibsens geschult und erzogen, um den naturalistischen Darstellungsstil zu

finden, der dann den Hauptmannschen Dramen zugute gekommen ist. Fast durchgehends sind die Uraufführungen der Ibsen-Dramen zunächst Mißerfolge oder halbe Erfolge gewesen, weil die Darsteller ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren. Vor allem die Gestalt der Hedda Gabler hat die erdenkbarsten Schwierigkeiten bereitet, weil sie, im pathetischen Meininger-Stil gespielt, natürlich leicht ins Komische gerät. Man hatte in den enger beteiligten Kreisen aber doch sofort ein starkes Gefühl dafür, daß Ibsens Bühnenstücke und ihr Erfolg wesentlich für den Sieg der ganzen naturalistischen Richtung seien; und so hat man nicht locker gelassen und mit zielbewußter Literaturpolitik, die sich besonders in den beiden Zeitschriften der neuen Richtung (in der „Freien Bühne“ und in der „Gesellschaft“) offenbart, immer wieder auf Ibsen hingewiesen, seine Werke kommentiert, die Unzulänglichkeit der alten Schauspielkunst kritisiert und so endlich den vielbefeindeten Norweger durchgesetzt.

In Ibsen nun schließen sich alle die Elemente, welche für den Naturalismus grundlegend sind, zu einer Einheit zusammen. Zunächst einmal rein weltanschaulich: Vererbungstheorie, Frauenemanzipation, Gesellschaftskritik, Bibelkritik, Edelmenschenhum, alle diese Bestandteile der modernen Weltanschauung finden sich in seinen Dramen als tragende Grundlagen. Dann weiter stilistisch: Ibsen ist ja in Wahrheit ein Konstruktivist wie jeder große Dramatiker, und er stammt in diesem Sinne viel mehr vom französischen Thesenstück ab, als seine Mitwelt glaubte und wußte; aber er hat über diese konstruktiven theatralischen Grundlagen seiner Bühnenstücke eine solche Fülle realistisch gesehener Details an Schilderung, Milieu und Psychologie gebreitet, daß der Irrtum der Naturalisten, die ihn durchaus in einer Linie mit Zola sahen, sehr begreiflich ist. Charakteristisch ist ja für die erste Wirkung Ibsens, daß nicht so sehr die mystischen und magischen Werke seiner letzten Periode, „Peer Gynt“ etwa oder „Wenn wir Toten erwachen“, damals den stärksten Eindruck machten, sondern diejenigen seiner Werke, die durch Kritik am Bestehenden oder durch Hinweis auf künftige Lebensformen den Zeitgeist rein aussprachen: „Nora“ also etwa und „Hedda Gabler“ und die „Stützen der Gesellschaft“, vielleicht auch noch die „Wildente“ und die „Gespenster“. Viel

von der wilden radikalen Gesellschaftskritik, die in diesen Werken den pathetischen Unterton abgibt, verpufft heute bei der Aufführung, ja, manches mutet geradezu schon historisch an. Man spürt das sehr deutlich bei Aufführungen des „Volksfeindes“. Auch die Frauenbewegung ist inzwischen in ein neues Stadium getreten; Hedda Gabler und Nora sind nicht mehr die Heldinnen, denen man nacheifert, weil die Entwicklung der Dinge ihren Kampf überflüssig gemacht hat. Man wird ja der nächsten Vergangenheit gegenüber gern und leicht ungerecht: es sei deshalb ausdrücklich betont, daß die moderne Phase der Frauenbewegung durchaus nicht möglich und denkbar ist ohne den Kampf, welchen Nora und Hedda Gabler und ihre lebenden Vertreterinnen und Nachfolgerinnen um die Jahrhundertwende so erbittert und tapfer geführt haben, um zur Teilnahme an dem großen Leben der Nation und der Menschheit zu gelangen.

Ibsen also erfüllt für die früh-naturalistische Generation die Aufgabe, durch Leistung und Wirkung den Boden zu bereiten; und so wird er mit Zola zusammen, der das gleiche für die romantisierte Masse darstellte, zum eigentlichen freiwillig erwählten Führer in die Zukunft. Er wurde auch kaum mehr als Fremder, als Ausländer empfunden; im Gegenteil, man betrachtete ihn, der ja lange Jahre auch in Deutschland — in München — an-sässig war, als einheimischen Führer, als einen deutschen Dichter.

Neben seinem weltanschaulichen und stilistischen Naturalismus wirkte aber von Ibsen vor allem die eigentümliche Heldenauffassung, die er sich aus seiner pessimistischen Grundanschauung gebildet hatte: der passive Held, groß im Leiden und Erdulden, schwach im Entschluß und in der Tat, ist bei Ibsen geradezu herrschende Figur. Hjalmar Ekdal, der halbe Held, ist eine symbolische Figur der Weltliteratur geworden. Eine Einstellung wie die naturalistische, die ja, in einer starken Anlehnung an den Marxismus, das Einzelwesen wesentlich als Funktion der Masse oder des Milieus oder der Gesellschaft sah, konnte ja natürlich mit dem Heldenbegriff etwa Schillers oder selbst noch Hebbels, dessen tragischer Pessimismus rückschauend als Vorbereitung der naturalistischen Heldenart wirkt, nicht viel anfangen.

So war es denn klar, daß eine Darstellung des passiven

Helden, wie sie Jacobsen in seinem wunderschönen Entwicklungsroman „Niels Lyhne“ gegeben hat, sehr starken Eindruck auf die naturalistische Generation machen mußte. In diesem Roman ist bewundernswert: einmal die eherne Konsequenz, mit welcher der Charakter Niels Lyhnes durchgeführt wird; dann, mit welchem Takt schon aus Vererbung und Milieu der kleine Niels entwickelt wird; und endlich, welche unerhörte sinnliche Sensibilität Jacobsen in der Schilderung der Natur wie in der psychologischen Durchleuchtung der Menschen offenbart. Es gibt kaum einen Roman dieser Epoche, welcher eine derartige Ausweitung der Ausdrucksmittel bringt, wie der „Niels Lyhne“. Und darüber hinaus noch ist Jacobsen höchst produktiv gewesen: er hat in dem anderen seiner Romane, in der „Frau Marie Grubbe“, den Prototyp des naturalistischen historischen Romans geschaffen, der erst im Zuge der neuromantischen Bewegung, wovon zu seiner Zeit die Rede sein wird, eine starke Nachfolge in Deutschland gehabt hat.

Björnson also durch die Leidenschaft seines Ringens um einen modernen Weltanschauungsinhalt, Ibsen durch die Gestaltung aller der gärenden Elemente des jungen Naturalismus in einer nicht endenden Abfolge von Werken, Jacobsen durch die Feinnervigkeit seiner Natur- und Menschenempfindung und durch die Schöpfung des „halben Helden“ im Niels Lyhne sind die bewegenden Kräfte der nordischen Literatur, welche auf die junge Generation von 1885 entscheidenden Einfluß gewannen. Zu ihnen stoßen nun die Russen.

R u ß l a n d

Tolstoi vor allem hat auf die junge naturalistische Literatur eingewirkt, und zwar nicht allein durch die Kraft seiner realistischen Vorstellung, sondern darüber hinaus durch die Macht seiner Gesellschaftskritik, seiner moralischen Anklage und Verkündigung. In diesem Betracht läßt er sich an erster Stelle mit Zola vergleichen. Hier wie dort steht hinter der Schilderung eine energische Tendenz, eine Aufforderung zur Besserung der Gesellschaft. Die krasse Schilderung von modernen Zuständen und Menschen soll, in einem tieferen Sinne, satirisch wirken. Es ist diese reformatorische Absicht, welche vor

allem einen Widerhall in der jungen Generation fand, sie begeisterte und führte. Die Erniedrigten und Beleidigten, die unter dem Drucke der bürgerlichen Gesellschaft seufzten, waren es ja vor allem, die in den pathetischen Romanen Tolstois zur Darstellung kamen — und zwar anders als bei Dostojewskij —, vor allem insofern sie Funktionen des gesellschaftlichen Zustandes waren. Während Dostojewskij durchaus der Schöpfer des modernen Seelenromans ist, bleibt Tolstoi weit stärker in der westlichen Tradition des Gesellschaftsromans befangen, den er mit russischem Lokalkolorit versieht, im übrigen aber durchaus europäisch-rationalistisch unterbaut. Tolstoi ist überhaupt viel europäischer, vor allem in seinem Denken, als man gemeinhin glaubt, indem man sich durch das Lokalkolorit, durch seine Bauerntypen und russischen Gesellschaftsschilderungen täuschen läßt. Er ist tatsächlich ein Erbe der westlichen Aufklärung und ein Schüler Rousseaus, mit einem starken Einschlag von literarischer Sentimentalität, freilich zugleich von einer wunderbaren naiven Kraft der Darstellung. Man kann das Paradox wagen, daß Tolstoi überall da, wo er denkt, Europäer und Erbe der Aufklärung ist, überall da, wo er sich blind seinem dichterischen Genius überläßt, die ganze naive Sinnlichkeit der Russen hat. In dieser Spannung zwischen aszetisch-gewandter Aufklärungsphilosophie und naiver Hingabe an die Welt lebt und webt Tolstoi; dies ist das Problem seines Lebens, und weil die junge Generation in Deutschland diese Spannung ebenfalls so stark empfand, eben deshalb wirkt Tolstoi so außerordentlich stark auf sie ein.

Dostojewskij dagegen hat in diesen Jahren zunächst doch nur eine erste, höchst vorläufige Wirkung als naturalistischer Schriftsteller und als feinfühligere Psychologe gehabt. Die metaphysischen Probleme, welche ihn bewegten und ihn in einen entscheidenden Gegensatz zur jungen europäischen Aufklärungsbewegung brachten, hat man in ihrer Bedeutung für ihn selber wie für die Zeit gar nicht gesehen. Dostojewskij als der letzte große christliche Denker und Prophet wurde von der naturalistischen, durchaus unmetaphysischen Generation nicht gesichtet. Hier hat erst die Neuromantik, in höherem Maße der Expressionismus, Wandel geschaffen. In den 90er Jahren nahm man Dostojewskij sehr viel naiver als

einen naturalistischen Psychologen und Schilderer von außerordentlicher Begabung und ging an den christlichen und metaphysischen Fragestellungen seiner großen Romane achtlos vorüber. Bezeichnend genug ist, daß „Schuld und Sühne“ lange Jahre hindurch in der Schätzung und Kenntnis des durchschnittlichen Lesers obenan stand, und daß erst ganz allmählich der Akzent der Bedeutsamkeit sich in der Richtung auf den „Idioten“ und die „Brüder Karamasoff“ verschoben hat.



Mit diesem Überblick über die wichtigsten Autoren des Auslandes, welche auf die Bildung der jungen Generation in Deutschland wirkten, sei es genug. Hervorzuheben und festzuhalten bleibt, daß es vor allem die durchaus westeuropäische Gesellschaftskritik Zolas, Ibsens und Tolstois ist, die den Typus der neuen Literatur in Deutschland zunächst bestimmt. In ihren Werken werden die Probleme und die Menschentypen festgelegt, die für den deutschen Naturalismus so charakteristisch sind und von denen hier noch kurz die Rede sein soll.

Die naturalistische Epoche zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß ihre Helden die skeptischen, ungläubigen Idealisten, die gebrochenen passiven Naturen, die unverstandenen Frauen, die gefallenen Mädchen, die geprügten, gequälten, unterdrückten Menschen des Alltags sind, daß in ihnen allen Opfer der Gesellschaft, des Milieus, der Umstände erblickt werden, daß die festen Charaktere der vorangehenden Literaturepochen sich auflösen in mosaikartige Gebilde, in Bündel von Impressionen und psychologischen Reflexen. Die naturalistische Literatur kennzeichnet sich weiterhin dadurch, daß in ihr die führende Gesellschaftsschicht der Bourgeoisie aufs schärfste und unbarmherzigste kritisiert wird und daß damit zugleich die Ideale des alten Bürgertums, wie sie sich in der klassisch-romantischen Epoche unserer Literatur entwickelt hatten, mit in Frage gestellt wurden. Die Skepsis gegen jedes Pathos und Ethos gehört so recht zum Bilde dieser Bewegung, obgleich sie selber mit einem kritischen Pathos auftrat, das nur aus den tragenden Hintergründen eines neuen Weltgefühls, nämlich des Staunens und der Bewunderung über die ständig zunehmende zivilisatorische Massenhaftigkeit und Organi-

sation auf allen Gebieten des Lebens, zu erklären ist. Die ganze Generation befindet sich in dieser seltsam zwiespältigen Stellung zu ihrer Umwelt: sie fühlt die Qual der Unterdrückung des einzelnen und seiner Seele durch die gesellschaftliche Maschinerie aufs bitterste und klagt deshalb diese Gesellschaft leidenschaftlich an; zugleich aber ist sie besessen von der Dämonie des Zeitalters, der Expansion auf wirtschaftlichem, technischem, politischem, wissenschaftlichem Gebiet. An diesem Zwiespalt der Empfindungen und an dem Mangel an Entscheidungskraft ihm gegenüber leidet die junge Generation, welche die Welt, in der sie zu leben gezwungen ist, zugleich und in einem Atem haßt und liebt, bewundert und verachtet, anklagt und lobpreist.

Fünftes Kapitel

Die Manifeste des deutschen Naturalismus

Wenden wir uns nun zur Darstellung des deutschen Naturalismus, so wollen wir drei Typen der naturalistischen Leistung unterscheiden: die Manifeste, die dichterischen Gebilde und die Literatur der Mitläufer. Unter den Manifesten verstehen wir kritisch-polemische und schöpferische Dokumente, in denen der Ideengehalt wie der Formwille der neuen Generation sich sehr rein, ja programmatisch ausspricht. Über den Begriff des dichterischen Gebildes ist wenig zu sagen; in den dichterisch gelungenen Werken einer Epoche erreicht sie ihre gültige Selbstdarstellung, die über den Augenblick hinaus Bestand und Dauer hat und für die Nachwelt die ganze Bewegung repräsentiert. Die Literatur der Mitläufer endlich ist ebenso zu raschem Veralten bestimmt wie ein gut Teil der Manifeste; zugleich aber treten in ihr die typischen Erscheinungen der Epoche sehr klar, weil meist übertrieben und verzerrt, heraus, und es ist so, daß das Publikum sich mit durch das Geschrei der Mit- und Nachläufer einer Bewegung überzeugen, besser: überreden läßt, an ihre Wichtigkeit und Bedeutung zu glauben. Insofern hat auch diese breite Literaturmasse ihre relative Berechtigung.

Die Manifeste der neuen Richtung finden sich vor allem in den beiden führenden Zeitschriften der Bewegung, in der „Freien Bühne“, aus der später die vom Verlage S. Fischer herausgegebene „Neue Rundschau“ entstand, und in der „Gesellschaft“ Michael Georg Conrads. Daneben aber hat das kleine Buch von Arno Holz und Johannes Schlaf, das sie unter dem Titel „Neue Gleise“ im Jahre 1892 herausbrachten, Epoche gemacht. Davon sei zuerst die Rede.

In diesem Buche haben die beiden theoretischen und praktischen Führer des deutschen Naturalismus die Skizzen, Novellen und dramatischen Arbeiten gesammelt, die in ihrem gemeinsamen Leben und Arbeiten 1887/88 in Niederschönhausen bei Berlin entstanden waren. Die beiden wichtigsten Stücke dieser Sammlung, die Studie „Papa Hamlet“ und das Drama „Familie Selicke“, waren schon früher als Einzeldrucke erschienen; der „Papa Hamlet“ zunächst unter einem norwegischen Pseudonym „Hjalmar P. Holmßen“. Schon diese Einführung war charakteristisch; und ich kann mir nicht versagen, aus der Vorrede, welche der zweiten, nunmehr die wahren Verfasser nennenden Auflage vorausgeht, einige Sätze zu zitieren, welche die geistige Situation blitzartig erhellen.

„Was hatte sie (die Herausgeber) dazu (zu der Mystifikation) veranlaßt: die alte, bereits so oft gehörte Klage, daß heute nur die Ausländer bei uns Anerkennung fänden und daß man namentlich, um ungestraft gewisse Wagnisse zu unternehmen, zum mindesten schon ein Franzose, ein Russe oder ein Norweger sein müsse. Als Deutscher wäre man schon von vornherein zur alten Schablone verdammt; nur jene dürften skrupellos die alten Vorurteile über Bord werfen, nur jene sogenannten „neuen Zielen“ zustreben! . . . Es unterlag uns keinem Zweifel, daß der Kampf heute nicht mehr zwischen Inlandstum und Auslandstum tobe, sondern nur noch — man verzeihe uns hier diese dehnbaren Worte — zwischen Idealismus und Realismus, zwischen Konvention und Naturwollen! Und in der Tat hat denn auch unser Experiment unsere Hypothese bestätigt . . .“ — Ganz deutlich wird hier die beiderseitige Kampffront sichtbar: für den europäischen Naturalismus und gegen den heimischen Konventionalismus. Sehr hübsch haben die beiden Autoren diese Kampffronten in einer Sammlung von Kritiken für

und wider den „Papa Hamlet“ aufmarschieren lassen, die sie in ihr Vorwort einfügten und die für den rückschauenden Betrachter einer späteren Generation ebenso lehrreich wie belustigend ist. Auf der einen Seite stehen die Kritiker, welche, in irgendeinem Sinne von der klassischen Ästhetik abhängig, vom Kunstwerk Freude, Erhebung, Schönheit verlangen; auf der anderen Seite finden sich diejenigen Kritiker zusammen, welche, der neuen empiristischen Kritik zugetan, die Rückwendung zum wirklichen Leben der Epoche, die naturalistische Schilderung, das Ergriffensein von der Qual der Zeit als ein Positives zu schätzen willig und fähig sind. Einige Zitate mögen das belegen.

„Im übrigen hat der Verfasser nur für den Schmutz einen klaren Blick.“ „Alles erscheint verzerrt . . . Diese Vergröberung des Groben ist weder Porträt noch Kunstwerk, sondern einfach Versündigung an Kunst und Natur zugleich.“

„Was den impressionistisch-pessimistischen Effekt anbetrifft, so darf man dem Autor zu seinem Können gratulieren . . .“ „ . . . nicht um sonderbare Verknotungen und fremdartige, unerwartete Geschehnisse handelt es sich, sondern um alltägliches Menschenelend, aber mit Dichteraugen geschaut und im Dichterherzen nachgefühlt.“

Und nun zur Sache selber: Unzweifelhaft haben Holz und Schlaf in diesen Skizzen, Novellen und dramatischen Studien die ersten gültigen, programmatisch bedeutsamen Leistungen des deutschen Naturalismus geschaffen. Alle wesentlichen Motive der neuen Literaturgeneration sind in dieser Sammlung angeschlagen: der pessimistische Elendston, die Milieubestimmtheit der Helden, die naturwissenschaftlich-analytische Schilderungsweise, das Eintauchen in die unbeachtet gebliebenen sozialen Sphären am Rande der bürgerlichen Gesellschaft, das tiefe Mitleiden mit den Enterbten und Entrechteten des Lebens, die stille, aber eindringliche Gesellschaftskritik. Auch die Menschentypen des Naturalismus erscheinen hier in aller Deutlichkeit: der „halbe Held“ (im „Papa Hamlet“), die edle Proletarierin (in der „Familie Selicke“), der idealistische, aber glaubenslose, mit aller Theologie zerfallene, aber zu praktischer Hilfe entschlossene Theologie-Kandidat, die Dirne aus Ver-

zweiflung, die unglücklichen, sich aneinander und an der Misere ihres Daseins zerquälenden Menschen. Endlich sind in dieser Sammlung auch alle artistischen Mittel des deutschen Naturalismus schon bis aufs feinste ausgebildet: die intensive und anschauliche Schilderung der Umwelt der Menschen, in ihrer Wohnung, im Café, in der Natur, auf der Straße; die sprachliche Differenzierung der einzelnen Personen; die genaue Benutzung des Dialekts und der Umgangssprache je nach der gesellschaftlichen Schichtzugehörigkeit; die Andeutungstechnik zur Erhellung psychologischer Hintergründe bei den einzelnen Handlungen; die Beschreibung bezeichnender Gesten und mimischer Ausdrucksmöglichkeiten. Das seelische, geistige und sinnliche Inventar der naturalistischen Bewegung ist beieinander. Das Manifest von Holz und Schlaf ist repräsentativ.



Die beiden literarischen Kampforgane der neuen Richtung (M. G. Conrads „Gesellschaft“ für Süddeutschland und die von Otto Brahm herausgegebene „Freie Bühne für modernes Leben“ für Norddeutschland) enthalten vor allem in den ersten Jahrgängen eine Fülle von Aufsätzen und dichterischen Beiträgen, aus denen sich der Gehalt des Naturalismus mit aller Deutlichkeit ablesen läßt. Es genügt für die Zwecke dieser Darstellung, um Wiederholungen zu vermeiden, sich auf eine Übersicht über den Inhalt der ersten drei Jahrgänge der „Freien Bühne“ zu beschränken.

Zunächst einmal tauchten in diesen Blättern eine große Reihe von Namen auf, die für die ganze Bewegung charakteristisch sind: Ibsen und Zola, Tolstoi und Maupassant, Björnson und Strindberg; sie werden teils in ausführlichen Essays und Theaterkritiken ästhetisch gewürdigt, teils erscheinen sie mit Proben ihrer Werke: so vor allem der junge Hauptmann, dann Strindberg mit seinem Roman „Am offenen Meer“, Tolstoi mit sozial-ethischen Aufsätzen, Knut Hamsun mit frühen Werken.

Schon die Gliederung des Inhaltsverzeichnisses ist bezeichnend: da steht eine Rubrik „Ästhetik und allgemeine Begründung des Realismus“ ganz an der Spitze, und in diesem Teil finden sich Beiträge von Brahm, Wille, Bölsche, Hart, Servaes, Garborg, Strindberg. „Bildende

Kunst und Musik" ist eine weitere, ausgedehnte Abteilung, darin sind Krebs, Marschalk, Servaes, Scheerbart, Brahm führend. Selbstverständlich wird auch den Naturwissenschaften und der modernen Religiosität und Ethik eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bezeichnend sind hierbei weniger die Autoren, unter denen an Zahl der Beiträge Bölsche, Wille, Gustav Landauer, Lou Andreas-Salomé, die Gebrüder Hart obenan stehen, als die Themen, von denen folgende hier genannt seien: „Metaphysischer Darwinismus“, „Häckels Anthropogenie im neuen Gewande“, „Christlicher Anarchismus“, „Wallfahrt zum Meister Dieffenbach“, „Der Realismus in der Religion“, „M. v. Egidys ernstes Wollen“ u. a. m.“

Sehr ausgedehnt ist auch der Abschnitt: „Zur sozialen Frage“. Hier begegnen wir Tolstoi, Wille, Bölsche, Ströbel als Autoren und folgenden bezeichnenden Themen: „Das geistige Proletariat“, „Die Furcht vor der Bildung“, „Die Betäubung des Gewissens durch Alkohol und Nikotin“, „Die Willensfreiheit und das Strafrecht“, „Körperliche Arbeit als Lösung des sozialen Problems“. Man sieht, die verschiedensten Gebiete des öffentlichen Lebens werden auf dieser „Freien Bühne des modernen Lebens“ erörtert und im Sinne des Realismus entschieden. Der Kampf um die Verwirklichung der naturwissenschaftlichen, biologischen, antimetaphysischen und sozialen Erkenntnisse im praktischen Leben wie in der Kunst wird in den Spalten dieser Zeitschrift mit allem Ernst geführt. Sie bietet einen Spiegel des geistigen und sozialen Lebens jener aufgewühlten Epoche, und alle weltanschaulichen, sozialen, ästhetischen Probleme, welche die junge Generation bewegten, klingen auf.

Um es noch einmal zusammenzufassen: Ausgehend von einem energischen Willen zur Wirklichkeit des modernen Lebens, kämpfen die Stürmer und Dränger der 80er Jahre gegen den verblasenen, unwirklichen, epigonenhaften Idealismus der Gründerjahre, setzen sie dem flachen Optimismus der bürgerlichen Welt den Pessimismus ihrer tiefen Einsicht in die Gebrechen der manchesterlichen Weltordnung entgegen. Das Menschenbild des Epigonentums hatte sich entkörperlicht — so suchten die Realisten den Menschen als Exponenten der allgemeinen Natur in die biologischen Gesetzmäßigkeiten einzubeziehen; dem

Individualismus und Ästhetismus stellten sie das Massenwesen Mensch gegenüber, das milieugebunden, naturverhaftet sich nicht so sehr aus freiem Willen als aus Zwang und Not entwickelt und entfaltet. Von diesem innersten Ansatzpunkte aus versteht sich die Verbindung der naturalistischen Kunstform mit den Geistesmächten der Zeit, mit Biologismus, Deszendenztheorie, Sozialismus, Darwinismus. Die übersteigerte und zugleich sentimentalisierte Romantik wird abgelöst durch einen gesunden Realismus und, in seiner Übertreibung, durch einen ebenso sentimentalisierenden Naturalismus, der, pessimistisch orientiert, die Nacht- und Schattenseiten des modernen Zivilisationsdaseins allein sieht und, in kritischer Reaktion darauf, gegen sie kämpft für „freies Menschentum“.

Sechstes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten des deutschen Naturalismus

Wenden wir uns nun zu den schöpferischen Gestalten des deutschen Naturalismus, so treten uns fünf Persönlichkeiten, scharf umrissen, entgegen: ein Dramatiker, ein Romancier, zwei Lyriker und ein österreichischer Dramatiker und Romancier heben sich aus dem Gewimmel der naturalistischen Literatur heraus. Um die Namen zu nennen: Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Liliencron und Dehmel und Arthur Schnitzler. In ihnen hat sich alle schöpferische Kraft des deutschen Naturalismus zu repräsentativen Gestalten zusammengefaßt. Selbstverständlich stehen neben ihnen noch andere markante Dichter und Schriftsteller — man denke für Deutschland noch an Halbe, Hartleben, Kretzer und viele andere — aber diese vier Namen sind doch die eigentlich wichtigen und wesentlichen, wenn man an die Epoche und den Stilwillen des deutschen Naturalismus denkt.

Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmanns eigentliche Bedeutung für den deutschen Naturalismus beruht darauf, daß seine Grundveranlagungen mit den Hauptbestrebungen der Epoche, in der er wirkte, in entscheidenden Punkten zusammen-

trafen. Man darf als seine Grundanlage wohl eine Verbindung von triebhafter, aber sensitiver Sinnlichkeit mit einer grüblerischen Vertiefung in rein seelische Bezirke und eine Abwesenheit alles rein Geistigen, Intellektuellen, Philosophischen bezeichnen. Hauptmann hat im höchsten Maße die Fähigkeit, sich in unkomplizierte, einfache, dabei seelenhafte Menschen einzufühlen, zugleich eine ans Wunderbare grenzende Begabung zu sinnfälliger Schilderung von Mensch und Milieu, von Atmosphäre und Natur; ihm mangelt jede Fähigkeit zu kritischem Abstandnehmen, zu geistiger Spekulation, zu klarer Formulierung gedanklicher Erlebnisse. Er ist aufs tiefste gebunden an eine erdhafte Sinnlichkeit, die ihn bis zur Identität in der Natur, in Baum und Gras, in Meer und Gebirge, aber auch in Menschen, soweit sie Natur (d. h. Leidenschaft, Trieb und Seele) sind, aufgehen, erlöschen läßt. Überall da aber, wo er sich vor geistige Entscheidungen, ja nur vor die Aufnahme und Beschreibung geistiger Kämpfe und Erlebnisse gestellt sieht, versagt sein Erfindungsgeist. Er ist so nur ein Darsteller, kein Deuter der Welt und des Menschen; er lebt in und mit seinen Geschöpfen, aber er übersieht sie nicht; er hat wohl Anschauung der Welt — und dies in einem Ausmaße wie wenige seiner Zeitgenossen —, aber er hat keine Stellung zur Welt und ihrer Problematik.

Bedenkt man, welche Tendenzen im Naturalismus zum Ausdruck drängten, so wird ohne weiteres klar, daß Hauptmanns Naturanlage in vielem die Zeittendenz erfüllte. Selbst noch die gesellschaftsreformatorischen Ideen der Zeit fanden in Hauptmanns Natur einen Widerhall: sein tiefes Mitleiden mit aller Kreatur, das aus einem Identitätsgefühl mit allem Seienden, aus Hauptmanns Passivität, die bei ihm etwas Schöpferisches hat, erwächst, trieb ihn zu allem Schwachen, Gebrechlichen, Hilflosen, und damit auf die Seite der Unterdrückten und Gequälten. Sein soziales Ethos ist dabei, anders als bei Ibsen und Zola, nicht so sehr eine Sache der Einsicht, der Überlegung, des Gerechtigkeitsgefühls, als vielmehr eine primitive Offenbarung leidenden Gemütes. Er ist gleichsam nur zufällig Sozialethiker, denn ihn interessiert viel weniger die Kritik eines bestehenden Sozialzustandes, auch nicht die Utopie eines möglichen dritten Reiches der Gerechtigkeit: ihn ergreift vielmehr der einzelne leidende

Mensch und sein Schicksal; er predigt nicht Gerechtigkeit für alle, er will vielmehr das Mitleid für diese einzelne trauernde und gequälte Kreatur wachrufen.

Alles Theoretische ist Hauptmann fremd: was er sucht, ist der Mensch und nur dieser; und nicht der Mensch als Geistwesen, sondern der Mensch als Seele und als Trieb interessiert ihn. Das Elementarwesen „Mensch“ ist es, das Hauptmann immer wieder zur Gestaltung reizt. Dieses Elementarwesen aber entdeckt er, zum mindesten in seiner eigentlich großen Zeit, in der naturalistischen Epoche, nicht in fernen Fabellanden, sondern in der täglichen Umwelt seines Lebens: in seiner schlesischen Heimat mit ihren Webern und Fuhrleuten, Lehrern und Tagelöhnern, Dienstmägden und Gutsbesitzern, Kaufleuten und Hausierern, Bauern und Handwerkern; er entdeckt es in seiner Wahlheimat, in Literatenkreisen der Großstädte, in Studenten und Pastoren, in Trinkern und Epileptikern. Und dieses Elementarwesen Mensch, in seiner ganzen Unberechenbarkeit, Gequältheit, Hilflosigkeit vor dem Schicksal, stellt er mit aller Kunst, mit aller Virtuosenhaftigkeit sinnlichen Eindrucks dar.

Das ist das Wesentliche an Hauptmann. Im „Friedensfest“, diesem genialen Frühwerk, ist schon das Ganze seiner Begabung Form geworden. Was geschieht eigentlich? Eine Familie, deren einzelne Glieder sich nicht vertragen, findet sich an einem Heiligabend zu einem Friedensfest zusammen. Jeder dieser Menschen für sich genommen ist sympathisch, vielleicht innerlich etwas schwierig, aber nicht schlecht. Sie kommen zusammen und sofort beginnen die Reibereien, die Mißverständnisse, die Reizbarkeiten. Was als Friedensfest gedacht war, endet in furchtbarstem Zerwürfnis: ein Nichts in der inneren Landschaft der Seele hat sich verändert, und schon bricht in das äußerlich friedliche Idyll das Schicksal der Todfeindschaft unter seelisch Entfremdeten herein, das dann zu tragischem Ende treibt. Schon in diesem Frühwerk, das vielleicht eine der stärksten Leistungen Hauptmanns überhaupt ist, wird deutlich, welche Feinfühligkeit Hauptmann für die Atmosphäre eines Hauses, einer Familie, einer einzelnen Person hat, und weiter, in wie ungemeinem Maße er es versteht, die dichterischen Gestalten von der zufälligen Subjektivität

des Dichters zu entfernen, sie von sich selber abzulösen und ihnen zu einem selbststeigenen Dasein zu verhelfen.

Was in diesem Jugendwerk sich ankündigt, entfaltet sich freier noch in den schlesischen Stücken des Dichters, vor allem also in den „Webern“, im „Fuhrmann Henschel“, in der „Rose Bernd“. Hier, wo sich der Dichter im aller-vertrautesten Element seiner Jugendeindrücke, seines Heimatdialekts, seiner frühesten Erfahrungen bewegt, gewinnen seine Figuren eine unheimliche Durchsichtigkeit und innere Lebensechtheit. Jede einzelne dieser Gestalten birst von Leben, ist ganz diese einmalige Person mit ihrem eigensten Tonfall, mit ihren individuellen Empfindungen und Äußerungen. Jedes dieser Stücke ist in seiner Weise klassisch, vollendete Form eines, wenn auch geistig noch so bescheidenen Gehaltes.

Nimmt man hierzu noch die frühen Prosaskizzen „Bahnwärter Thiel“ und „Der Apostel“, so hat man die klassischen Werke des deutschen Naturalismus, soweit sie von Hauptmann stammen, beieinander und übersieht die innersten Stiltendenzen der Epoche, soweit sie in Hauptmanns Persönlichkeit sich brechen. In allen diesen Werken ist Hauptmann gleichsam ganz bei sich selbst, ganz im Innersten seines Wesens, und gestaltet aus diesem Quellpunkt seines Empfindens heraus. Was an Erörterung sozialer Probleme in den frühen Hauptmann-Dramen ist, etwa in „Einsame Menschen“ oder in „Vor Sonnenaufgang“, hat diese Dramen, bei aller Kunst der Menschenschilderung und Milieudarstellung, rasch veralten lassen. Nur da, wo Hauptmann unbeschwert von den geistigen Kämpfen, welche die naturalistische Generation bewegten, rein aus seinem Instinkt heraus schuf, hat er Muster-gültiges, im tiefsten Sinne Repräsentatives gestaltet. Sein eingeborenes Ethos des Mitleidens, seine angeborene Neigung zu passivem Weltaufnehmen, seine wesenhafte Reizbarkeit für die Gegenständlichkeit der Dinge fanden sich durch das naturalistische Stilwollen gefördert, erhielten in den naturalistischen Bestrebungen Bestätigung und Erhellung ihrer selbst, so daß der junge Hauptmann zu den glücklichen Schöpfern gehörte, die nur ihrem Ingenium zu folgen brauchen, um den Willen und den Wunsch ihrer Generation im Tiefsten zu erfüllen.

Die Problematik der Hauptmannschen Begabung und ihre Grenzen werden in dem Augenblick deutlich, da sein

eingeborener Naturalismus auf die Tendenz einer jüngeren Generation stößt, die stärker romantische Neigungen, romantisches Denken und Fühlen in den Vordergrund schiebt. Die neuromantischen Versuche Gerhart Hauptmanns sollen in diesem späteren Zusammenhang behandelt werden.

Detlev v. Liliencron

Man muß sich, will man die revolutionisierende Wirkung Liliencrons heute noch verstehen, gegenwärtig halten, daß zur Zeit seines Auftretens in der deutschen Literatur im großen Publikum Heyssesche und Geibelsche Versartistik gelesen wurde und als letzte große lyrische Erscheinung Heinrich Heine noch in aller Erinnerung war. Zwischen der leeren Pathetik des Epigonentums und der sentimental-witzigen Ironie Heines war das Interesse der Jugend an Lyrik überhaupt im Schwinden begriffen, als Liliencron einen ganz neuen Ton in die Lyrik seiner Zeit brachte. Auch er ging von Heinescher Sentimentalität aus, und es hat eines langen individuellen Entwicklungsprozesses bedurft, um diese Heineschen Bestandteile, die mehr anerzogenes Literaturgut als innere Verwandtschaft waren, aus Liliencrons Sprach- und Empfindungswelt auszuschneiden. Ganz fern aber stand Liliencron von Anfang an den formalistischen Spielereien der Geibel und Heyse. Mit Liliencron brach die Natur, und zwar nicht in der Stilisierung des Volksliedes wie bei Goethe und Eichendorff, sondern die Natur als Geruch von Heide und Wald, von Meer und Moor in die Sprache der Dichtung ein. Er war ein Jäger, ein Offizier, der die genauesten Kenntnisse der norddeutschen Landschaft gleichsam von Kindesbeinen an besaß und von dieser Intimität mit der Landschaft in Wort und Bild Gebrauch machte. Es ist das Naturbild als solches — vergleichbar der reinen Landschaft des europäischen Realismus — das mit Liliencrons Versen in die deutsche Dichtung eindringt.

Auch Liliencron ist in erster Linie Sinnenmensch; das Geistige ist in seiner Persönlichkeit weniger stark entwickelt; seine Begabung im Seelischen ist nicht überwältigend. Mit allen Sinnen zieht er die Natur in sich ein, beobachtet er ihr Leben und Weben, schildert er ihr Sein und Werden. Die Blumen, die Bäume, die Sträucher leben für ihn; seine Empfindungswelt ist vor allem durch die

Landschaft bestimmt. Menschen zu schildern ist ihm nicht gegeben, er kann nur sich selber, das Herz des Lyrikers, an landschaftlicher Schönheit, an den Stimmungen der Natur in Sonne und Regen sich entzünden lassen. In knappen, impressionistischen Worten und Wendungen stellt er diese Empfindungswelt dar, bannt er die Stimmungen der Landschaft, so daß der Leser sie unmittelbar auf sich übertragen fühlt: diese Unmittelbarkeit der Anschauung und des Ausdrucks ist Liliencrons Stärke, bedingt einen frisch-fröhlichen, zupackenden Ton, in dem er auch ernste Erlebnisse behandelt. Man fühlt noch durch die Melancholien mancher Gedichte hindurch, daß diese Melancholie ein lebensheiteres Temperament nur gelegentlich überschattet.

Bei Liliencron wie bei Hauptmann liegt die eigentliche Schwäche ihrer Persönlichkeit in der eigentümlichen Fremdheit zum Geist, die besonders dem Naturburschen Liliencron eignet. Geradezu merkwürdig ist die Unbeholfenheit seines Philosophierens in dem epischen Versuch „Poggfred“. Überall da, wo er sich ins Denkerische, Grüblerische verliert, wird er verworren und ist er heute schon überaltert. Aber zwischen diesen verunglückten Ausflügen ins philosophische Reich stehen dann Strophen voll schönster Sinnlichkeit der Anschauung, voll Keckheit des zupackenden Gefühls, voll einer süßen, vielleicht nicht sehr tiefen Innigkeit, die als Ausformung der lebendigen Persönlichkeit Dauer haben werden.

Auch für Liliencrons Talent war die naturalistische Zeitbewegung sehr förderlich. Indem dort theoretisch neue Anschauung des Natürlichen gefordert, metaphysische Spekulation abgelehnt wurde, gab sie sinnestarken Temperamenten von der Art Liliencrons einen Freibrief darauf, ihre Begabung auszuleben und auszuformen.

Neben der Lyrik Liliencrons, die sich auf fast alle Gebiete lyrischen Schaffens verteilt (also neben dem Liebes- und dem Naturgedicht auch satirische Verse und Balladen umfaßt, Versbriefe und freie Rhythmen, Sinnsprüche und philosophische Betrachtungen), sind für dieses naturalistische Urtalent vor allem seine Novellen bezeichnend, während sein Roman „Leben und Lüge“ nur mehr biographischen Wert besitzt. In diesen Novellen fesselte die ursprüngliche Lust am Fabulieren, die Fähigkeit, mit raschen Worten ein Schicksal zu umreißen. Besonders

in den Geschichten aus dem Kriege 1870/71, aber auch in Erzählungen, die holsteinischer Vergangenheit entnommen sind, spricht sich diese Gestaltungskraft sehr rein aus. Es scheint, daß der Erzähler Liliencron über dem Lyriker vergessen ist; hier gilt es, ein Unrecht wieder gutzumachen, weil Liliencron in diesen Erzählungen mit sein Bestes gegeben hat, während seine Lyrik nur noch in einer scharf-kritischen Auswahl wirkliches Leben besitzt.

Diese letzte Tatsache hat einen einfachen Grund: für den Lyriker ist in einem ganz besonderen Maße die Form entscheidend. Der Naturalismus, der so mächtig auf die Talententfaltung Liliencrons eingewirkt hat, ließ aber die formale Kultur, die schließlich Geibel und Heyse doch auszeichnete, man möchte beinahe sagen: programmatisch beiseite und hat in diesem Betracht auf Liliencron nicht günstig gewirkt. Liliencron neigte von Natur aus zu einer gewissen Saloppheit im Ausdruck, zu einem gewissen Sichgehenlassen in der Form und fühlte sich auch darin von der naturalistischen Kritik an der epigonal überalterten Formkunst bestärkt. So kommt es, daß er nur ganz selten seinen Empfindungen eine gültige Form zu geben weiß. Entweder nämlich lehnt er sich an das Refrainlied des Volksliedes oder sonst an überkommene Formen der Lyrik an und muß dann sein Bestes, seine naturhafte Ursprünglichkeit der strengen Form zum Opfer bringen, oder aber er läßt seine Einfälle laufen, wie sie wollen, und findet die letzte Rundung nicht, welche allein Dauer des Gedichts verbürgt. Wo ihm aber Empfindung und Form zu einer ursprünglichen Einheit zusammenwachsen, da entsteht dann auch Schönstes, wie jenes, für Liliencron so kennzeichnende Gedicht „Märztag“, das hier stehen möge als ein Beispiel naturalistischer Lyrik:

Wolkenschatten fliehen über Felder,
 Blau umdunstet stehen ferne Wälder.
 Kraniche, die hoch die Luft durchpflügen,
 Kommen schreiend an in Wanderzügen.
 Lerchen steigen schon in lauten Schwärmen,
 Überall ein erstes Frühlingslärm.
 Lustig flattern, Mädchen, deine Bänder,
 Kurzes Glück träumt durch die weiten Länder.
 Kurzes Glück schwamm mit den Wolkenmassen,
 Wollt' es halten, muß' es schwimmen lassen.

Richard Dehmel

Neben Liliencrons Ursprünglichkeit und Sinnenhaftigkeit mutet Dehmels Triebhaftigkeit und Geistesversponnenheit sonderbar genug an, und doch ist Dehmel einer der großen Schöpfer des naturalistischen Sprachstils, ein Befreier von Konventionen, die tot waren, ein Führer zu neuen Empfindungswelten, die im Zuge der naturalistischen Bewegung aufstiegen.

Dehmel ist, im Unterschiede zu anderen naturalistischen Dichtern und Schriftstellern, tief in metaphysische Spekulationen versponnen, und er durchlebt diese Gedankenbahnen mit dem ganzen vulkanischen Temperament, das ihm eignet. Der Ansatzpunkt seines Grübelns aber ist die Spannung zwischen heidnischer Sinnesfreude und christlicher Aszese. Von Trieb und Anlage ein Heide, als norddeutscher Mensch ein Aszet mit pietistischem Einschlag, kämpft Dehmel um innere Harmonie zwischen ererbten und anerzogenen asketischen Vorstellungen und der Erotik seiner inneren Triebanlage. Diese unheimliche Spannung zwischen Geist und Fleisch ist es, die seinem Gesamtwerk die eindrucksvolle Schwere und Gefülltheit gibt.

Was ihn dabei mit dem Naturalismus verbindet, sind drei Tatsachen: sein lebensreformatorisches Ethos, seine soziale Gesinnung und seine neue Sprache.

Das lebensreformatorische Ethos erstreckt sich vor allem auf das Gebiet der Sexualreform. In seinem Versroman „Zwei Menschen“ etwa wurden, wie Dehmel und mit ihm seine Generation glaubte, vorbildlich die Beziehungen zwischen einem Mann und einer Frau gestaltet. In der Erörterung über dies Buch und über die in die gleiche Richtung weisende Lyrik Dehmels hat sich die neue Haltung der Geschlechter zueinander gebildet, wie man denn den Einfluß dichterischer Werke und literarischer Richtungen auf die Bildung neuer Lebensformen nicht unterschätzen darf. Neben Dehmel hat vor allem Wedekind, hauptsächlich mit seinem umstrittenen Frühwerk „Frühlings Erwachen“, in gleichem Sinne gewirkt. Es ist die verlogene Sexualmoral einer konventionell gewordenen Bürgerlichkeit, die von diesen Schriftstellern des Naturalismus als brüchig dargestellt und fragwürdig gemacht wird. Der von Stifter ge-

zeichnete Mensch in seiner reinen Jünglingshaftigkeit, in seiner keuschen Jungfräulichkeit hat das idyllische Leben des Vormärz zur Voraussetzung. Das Lebenstempo der Gründerzeit hat ihm ein Ende bereitet, aber die epigonale Literatur, die Festrede jener wilden Jahre des kapitalistischen Überschwanges, suchte ihn als Idol zu konservieren, obgleich sich die gesellschaftlichen und sittlichen Voraussetzungen und Hintergründe völlig verändert hatten. Die naturalistische Generation, voran Dehmel, tat also auch hier nichts, als das wirklich Bestehende beim Namen nennen und damit einer konventionellen Lüge ein Ende bereiten.

Man macht sich heute kaum mehr eine Vorstellung davon, welchen Staub zu seiner Zeit Dehmels Lyrik aufgewirbelt hat. Den Heyse-Anhängern galt er als eine Art von Satan, den Jungen als ein Verkünder neuer Ideale. Man lebte Dehmel. Er war nicht so sehr ein Künstler, der schöne Dinge gestaltete, als ein Führer in die Zukunft, der den Weg zu neuen Lebensformen wies.

Neben der Anklage gegen die sexuelle Heuchelei stand in seinem Werk die soziale Frage drohend auf, Dehmel ist, mit Karl Henckell zusammen, als einer der stärksten Vertreter der sozialen Lyrik zu nennen. Niemand hat mit gleicher Stärke in seiner Generation wie er proletarisches Schicksal in Vers und Rhythmus zu bannen gewußt. Sein „Arbeitsmann“ stehe als Zeugnis dieses sozialen Aufruhrs in Dehmels Werk hier:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!

Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,
Und haben die Sonne und Regen und Wind,
Und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
Um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind.

Und über den Ähren weit und breit
Das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,
Oh, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
Um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit! Wir wittern Gewitterwind,
Wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
Uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
Als das, was durch uns gedeiht,
Um so kühn zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit!

Dieser revolutionäre Gehalt erotischer und sozialer Natur erzwang sich natürlich auch eine neue Sprache. Zunächst einmal rein in der Wortwahl, in der Einbeziehung von Ausdrücken der Alltagssprache in den feierlichen Bezirk der Versdichtung, dann aber auch in der Umprägung von Wortzusammenhängen kündigt sich das revolutionäre Pathos Dehmels an. Während bis zu ihm hin gewisse Worte und Wendungen für die ernsthafte Lyrik einfach verpönt und unmöglich waren und nur, wie etwa bei Heine, zu parodistischen oder satirischen Zwecken im Gedicht geduldet wurden, kümmerte sich Dehmel gar nicht um diese ebenso stillschweigende wie mächtige Konvention. Er zieht in den Strudel seines mächtigen Gefühls Bilder und Situationen des alltäglichen Lebens hinein, zögert nicht einen Augenblick, seine Helden in „Zwei Menschen“ auf dem damals (in den 90er Jahren) ganz neuen und modernen Veloziped fahren oder sie vor dem Tierkäfig im Zoologischen Garten Tiefstes erleben zu lassen. Mit einer naiven Unbekümmertheit, die den Bürger sein bedachtsames Haupt schütteln ließ, griff er hinein in das Leben des Tages und umgab die innere lyrische Situation mit den Zeugnissen äußeren modernen Lebens.

Aber nicht nur die sprachliche Ausdrucksweise Dehmels ist revolutionär, auch der Rhythmus seines Verses durchbricht die herkömmlichen Formen. Mit souveräner Überlegenheit weist er alle überkommenen Versbindungen und Versrhythmen beiseite. Im Grunde hat er, darin weit radikaler auch als Liliencron, der sich doch oft dem selbstgegebenen Gesetz der ersten Strophe unterwarf und auch zu den romantischen Formen der Ottaverime, des Sonetts, der Terzine und zu den orientalistisch-kunstvollen Gaselen griff, sein Leben lang nur freie Rhythmen, bald mit, bald ohne Reim, geschrieben. Dabei hat er, durch Verschiebung der

Rhythmen, durch Abwandlung der Reimbindungen, durch plötzlichen Versabbruch sehr eigenartige Wirkungen zu erzielen gewußt, die sich z. B. auch in dem vorher zitierten Gedicht vom Arbeitsmann deutlich zeigen.

Neben diesem Willen zu neuem Gehalt und neuer Form lebt in Dehmel natürlich auch eine lyrische Uranlage, die, ähnlich wie bei Liliencron, ab und an in ganz unproblematischen Gebilden reiner Dichtung sichtbar wird. Diese Gedichte haben eigentlich wenig mit seinem Pathos zu tun; sie sind gleichsam selige Inseln im Meer der Triebe und Leidenschaften. In diesen stillen Versen schwingt die sonst so stürmische Versart Dehmels, blüht ein ganz primitives, einfaches Gefühl in schönen, trunkenen Worten auf. Man höre auf diese Verse seines Gedichtes „Manche Nacht“, und man ist dem innersten Wesen dieses ekstatischen Menschen nahe:

Wenn die Felder sich verdunkeln,
Fühl' ich, wird mein Auge heller;
Schon versucht ein Stern zu funkeln,
Und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer,
Hinterm Wald der Himmel bleicher,
Jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
Wie das Licht ver Hundertfältigt
Sich entringt den Dunkelheiten,
Plötzlich stehst du überwältigt.

Thomas Mann

Thomas Mann ist vielleicht von allen deutschen Schriftstellern seiner Generation der innerlich konservativste: er hat die geringste innere Entwicklung durchgemacht, er hat im ersten Werk größeren Formats, in den „Buddenbrooks“, die gleichen Gaben seines Talents entfaltet, die auch noch seinen „Zauberberg“ tragen. Sein Talent weist ihn auf die Schilderung der Um- und Mitwelt bürgerlichen Gepräges, auf die Durchleuchtung eines bestimmten bürgerlichen Typus in seiner Dekadenz.

Krankheit, ja Morbidität ist das Kennzeichen seiner Helden — und die, nach seiner eigenen Aussage, größten Eindrücke seines Lebens: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner haben ihn von der Seite ihres Leidens am Leben erfaßt. Das ist sicher kein Zufall: diese Propheten und Deuter einer europäischen Weltuntergangsstimmung haben die negativen Instinkte Manns ihm selber deutlich gemacht, haben ihm sein inneres Lebensgesetz: Müdigkeit, Verzicht und ihre künstlerische Form, die Ironie, zum Bewußtsein gebracht. So spinnt er nun diesen Faden müder Resignation, weltabgewandten Verzichts, kultivierter Kränklichkeit von einem Werk zum andern.

Da sind die „Buddenbrooks“: die Schilderung des Verfalls einer großbürgerlichen Familie, gegeben von ihrem letzten Sprossen, dem sein Künstlertum eine äußerste Form der Krankheit erscheint. Da sind die Novellen voll Ironie, voll Skepsis, voll psychologischen Scharfsinns und voll epischer Grausamkeit. Etwas Schlimmeres als die widrige Erzählung vom kleinen Herrn Friedemann ist in deutscher Sprache niemandem gelungen als vielleicht Heinrich Mann in manchen Szenen der „Herzogin von Assy“. Da ist der unvergeßliche „Tonio Kröger“, der verirrte Bürger, mit der krankhaften Sehnsucht nach der bürgerlichen Korrektheit und der ebenso großen Sehnsucht nach dem grünen Wanderwagen der Komödianten im Herzen. Da ist die große Erzählung vom „Tod in Venedig“, in welcher die Wollust des Todes, die Erlösung in der Krankheit eine sehr edle und zarte Darstellung gefunden hat. Da ist endlich der „Zauberberg“, der eine besondere Betrachtung verdient.

Sonderbar ist es, um dies vorwegzunehmen, daß ein Schriftsteller, der mit einem Roman über die Dekadenz des Bürgertums debütiert, trotzdem niemals den Versuch gemacht hat, Gestaltung einer überbürgerlichen, einer neuen Welt zu versuchen; im Gegenteil, Thomas Mann ist, bei aller Ironie gegen das Bürgertum, bei aller Kritik und Skepsis im Grunde in alle Bürgerlichkeit verliebt. Nichts erscheint ihm wichtiger, als die stillen Geheimnisse künstlerischer Qual hinter einer bürgerlichen Fassade zu verbergen: daher das merkwürdige Problem der „künstlerischen Schamlosigkeit“, das ihn oft und oft beschäftigt — und das eigentlich dem Vollblutkünstler, der um seiner Lösung, Klärung und Befreiung willen schafft,

in einem tiefsten Sinne unverständlich und jedenfalls kein Problem ist. Selbstdarstellung ist der letzte Anlaß schöpferischer Form, ist also das Selbstverständlichste für den schöpferischen Künstler.

Die große Schleife der Mannschen Entfaltung führt im Kreise zu ihrem Beginn zurück; Anfang und Ende liegen dicht beieinander. Die „Buddenbrooks“ und der „Zauberberg“ zeigen dies sehr deutlich. Man frage sich nur einmal nach dem typischen Helden Thomas Manns, nach den inneren Formen seines Menschenbildes, die ihm überhaupt zugänglich sind: sein Held ist der brave Durchschnittsmensch; der außerordentliche Mensch ist krank; seine geistigen Menschen sind Halbtalente oder dialektische Literaten. Seine Diskussion zwischen Menschen ist eine gesellschaftliche Angelegenheit; kein Urwort, keine schöpferische Deutung beendet oder durchbricht die unendliche Erörterung, das unendliche Spiel dialektischer Wortbewegungen im leeren Raum. Es ist im Grunde das Schicksal von Durchschnittsmenschen des bürgerlichen Alltags — nicht etwa von typischen Vertretern der Menschheit —, das Thomas Mann immer wieder zur Gestaltung reizt. Dieser Durchschnittsmensch in vielfältiger Variation, aber immer untereinander artverwandt, hat, durchgehends, ein großes Erlebnis: die Selbstverständlichkeit seiner banalen bürgerlichen Welt bekommt, durch Berührung mit dem Künstler, der Liebe, dem Tode, plötzlich eine neue Fragwürdigkeit. Sie verwandelt sich aus etwas Gegebenem, Einfachem, Natürlichem in etwas Fragwürdiges, Verwickeltes, Unnatürliches. Damit beginnt das Leiden: die Unterwelt des bürgerlichen Daseins tut sich auf, das Abenteuer des Gehirns und der Seele beginnt. Aber — und das ist charakteristisch für Thomas Manns Schaffen: dieses Fragwürdigwerden der bürgerlichen Welt hat nur Konsequenzen des Gedankens, nicht der Tat, nicht des Willens. Alles endet, kaum begonnen, schon in skeptischer Resignation. An einem entscheidenden Punkte des Weges, da nämlich, wo die Kritik sich in den Protest, die Einsicht in den Willensentschluß wandeln müßte, biegt der Held Thomas Manns aus, weicht er von der geraden Straße ab, beginnt das Spiel der Gedanken mit sich selbst, wird alles plötzlich wieder ganz bürgerlich. Sein Held hat keinen Mut zum Heroismus; er leidet, ohne aus dem Leiden Kraft zur Änderung des Weltzu-

standes zu schöpfen; er leidet, um in Worten spielerisch sich zu begaukeln, und hält die Formulierung für die Tat, die Ironisierung für den Kampf des Geistes mit der Materie.

Nirgends wird dies klarer als in Manns problematischem Buch, den „Betrachtungen eines Unpolitischen“. Das Buch ist das paradigmatische, repräsentative Werk eines Ideologen der Groß-Bourgeoisie. Es ist konservativ, nicht im Sinne eines bäuerlichen Demokraten, wie Justus Möser, sondern eines „Beatus possidens“, eines glücklichen Besitzenden von der Jahrhundertwende. Es ist das letzte Buch der Rechtfertigung für die bürgerliche Lebensform, das einen bedeutenden Kopf zum Verfasser hat. Es ist also ein sehr merkwürdiges Buch: ein Werk, das mit dieser Lebensform des Bürgertums als einer Selbstverständlichkeit rechnet und doch eigentlich keinen Glauben mehr an ihren Bestand, an ihre Dauer, ihr Fortwirken hat. Denn auch dieses Bekenntnisbuch ist — ironisch. Welch ein Paradox! Ein skeptisch vorgetragener Glaube, ein ironisierter Willensaufruf, eine unsicher gemachte Sicherheit!

Thomas Mann ist ein Schriftsteller ohne Glauben, und eben daher ein ironischer Artist. Niemand ist vielleicht so weit in der Skepsis gegen alle und alles, gegen die Kunst vor allem und das Motiv des Schriftstellers gegangen. Mit einer nachtwandlerischen Sicherheit ist er den metaphysischen Problemen der Weltdeutung ausgewichen, trotz allem Metaphysieren im „Zauberberg“; hier ist die Grenze nicht nur seiner Begabung, sondern seiner Kraft! Diese Freiheit von metaphysischer Fragestellung macht ihn so weltläufig und gesellschaftlich, und hier entfaltet sich denn auch das Wichtigste seiner Bedeutsamkeit für unsere Zeit.

Unzweifelhaft hat nämlich Thomas Mann in der ganzen Art, wie er sein Sein und Wesen schriftstellerisch formuliert und in den Gestalten offenbart und festhält, das gesellschaftliche Ideal einer sehr breiten Schicht in Deutschland ausgesprochen. Hier liegt auch die fortwirkende und belebende Kraft seines Werkes: indem er noch einmal den Lebensstil der Bourgeoisie künstlerisch — durch Gestalten wie durch den Tonfall seiner Prosa und die Gepflegtheit seiner Perioden — darstellte, gab er gewissen konservativ gestimmten Naturen ein Ideal von bürger-

licher Haltung, setzte er in der Formulierung dieses Ideals ein Angriffsziel für alle die Menschen hin, welche eine neue Lebensform, eine neue Haltung zu Welt und Leben, zu Mensch und Gesellschaft dem heutigen Zustand der Tatsachen für angemessener erachten. Formung gesellschaftlichen Zustandes erweckt Kritik und Zustimmung in gleichem Maße: um Thomas Manns Werk ist dieser Kampf noch heute im Gange, weil die einen sich aus seinen Werken Bestätigung ihres gesellschaftlichen Willens, die anderen Spannung zu diesem gesellschaftlichen Zustand schöpfen.

Und nun, nach den Betrachtungen über den Menschenbildner, den Gesellschaftsschilderer, den Sozialphilosophen, den Repräsentanten einer Lebensform, sei ein Wort über den Leib seines Werkes, über seine Sprache, gestattet. Es kann nicht ernsthaft in Frage gezogen werden, daß Thomas Mann ein Schriftsteller ersten Ranges ist. Alles, was im Bereich des Schriftstellerischen überhaupt auszudrücken ist, schwingt und klingt in den Perioden seiner wohlgebauten Sätze, deren Gefühltheit und Genauigkeit manchmal den Manierismus und das Präziosentum streifen, manchmal schönste Wiederaufnahme klassisch-deutscher Stilüberlieferung sind. Alles, was sich schriftstellerisch sagen läßt — und das ist nicht eben wenig in dieser Epoche, die vom Schriftsteller beherrscht ist und den Dichter fast vergessen hat —, wird von Thomas Mann gesagt. Vor allem also das Ironische, das Geistreiche, das Sentimentale, das Rührende, das Psychologische, das Analytische. Es ist wahrhaftig ein edles Spiel mit dem Worte, das hier getrieben wird: mit höchstem Kunstverstand, mit breitester Könnerschaft, mit äußerster Feinheit, ja Raffiniertheit. Aber es ist zugleich doch auch im wesentlichen ein Stil der Kanzleien und der Verwaltung, der hier sublimiert erscheint. Nirgends fast in deutscher Sprache wird deutlicher, daß sie sich aus dem Schriftstil der Regierungskundgebungen, der Verhandlungen und Schriftsätze entwickelt hat. Es fehlen, um die Grenzen ganz deutlich aufzuweisen, in Thomas Manns Stil die Urworte, welche jene letzte befreiende Kraft und Fülle der volkhaften Weisheit haben.

Wie sich das alles zum Bilde fügt! Ein großes Talent, repräsentativ für eine Schicht, eine Klasse, einen Geisteszustand, ein meisterhaftes Können, eine präzierte, ein-

deutig eingeschränkte, aber in ihren Grenzen ganz ausgeglichene Persönlichkeit, die in Skepsis und Ironie, in zarter Sentimentalität und ästhetischer Haltung die gesellschaftliche Menschenwelt scharf beobachtet, klug darstellt, überlegen ironisiert und deren tiefstes Pathos ein dumpfes, unerlöstes, ja erlösungsunwilliges Leiden an sich selber ist. So steht Thomas Mann vor uns.

Man wird hier nun fragen: wo ist sein Zusammenhang mit dem Naturalismus, für den er doch repräsentativ sein soll? Betrachtet man die einzelnen Züge des Bildes, das hier von ihm entworfen wurde, schärfer, so treten die Zusammenhänge deutlich hervor. Da ist einmal sein passivistisches Menschenbild. Der „halbe Held“ des Naturalismus ist bei Mann in allen Variationen zu finden. Zugleich ist für seine naturalistische Herkunft und Verwurzelung bezeichnend, daß ihm die metaphysische Fragestellung, die Schau auf die tieferen Hintergründe in Welt und Leben, durch die starke Betonung des Gesellschaftlichen verbaut ist. Daß bei ihm die Kritik der bürgerlichen Gesellschaft, die sonst bei den Mitgliedern der naturalistischen Generation so stark hervortrat, sich in Skepsis und Ironie verwandelt hat, verdeckt sie zwar dem Leser etwas, macht sie aber im Innersten nur wirksamer und schärfer. Manns Ironisierung des Bürgers, bei aller Verliebtheit in ihn, ist im Grunde vielleicht eine tödlichere Waffe als die pathetische Anklage Hauptmanns oder Dehmels. Naturalistisch ist endlich Thomas Manns Art der Schilderung, diese scharfsichtige, sinnlich-bewegliche, impressionistische Art, Menschen und Gegenstände, Stimmungen und Atmosphären durch Wort und Wendung zu bannen und ganz sichtbar, hörbar, greifbar zu machen. Was ihn vom reinen Naturalismus zu entfernen scheint: die gepflegte Melodie seiner Sätze, die Ziselierung seines Sprachstils, die Anknüpfung an Goethesche Prosa, ist vielleicht schon ein Vorklang des neuromantischen Stilwillens, liegt zu einem guten Teil aber in seiner epischen Begabung beschlossen und ist einfach Auswirkung seines Talents, das ihn zum Roman, nicht zu Drama und Lyrik treibt.

So ist Thomas Mann der repräsentative Romancier des Naturalismus geworden und gewinnt als solcher seine Stellung und Bedeutsamkeit im Gefüge der modernen deutschen Literatur.

Arthur Schnitzler

Schnitzler ist der liebenswürdigste unter den großen Schriftstellern der naturalistischen Generation, zugleich die bedeutendste Erscheinung des österreichischen Naturalismus. Die weiche Luft Wiens, die gelassene Heiterkeit des österreichischen Stammes hat dem Naturalismus alle Schärfe, alles Aggressive und Kritische genommen. Da gibt es nicht die Elendsschilderungen aus der Großstadt, die schwierigen Probleme der Vererbung und der Dekadenz, die zerreißen den Debatten über Darwinismus, freie Liebe, neues Menschentum, in denen der Rationalismus und die Aufklärung des Nordens ihre Auferstehung feiern. Dafür hat Schnitzler wie keiner der reichsdeutschen Schriftsteller zwei Probleme, ein menschliches und ein stilistisches, herauszuarbeiten verstanden: er ist der Darsteller des Eros in allen Verkleidungen, und er ist zugleich der eigentliche Impressionist aus Weltanschauung und innerem Stil.

Schon in seinem Erstlingswerk „Anatol“ sind wesentliche Elemente seiner Lebens- und Kunstauffassung Gestalt geworden. Anatol ist der Typ des heiteren und doch melancholischen Genießers, des jungen, wohlhabenden Mannes mit den vielen Geliebten und der Unfähigkeit zur echten Liebe. Man hat gesagt, daß die österreichischen Frauen menschlich wertvoller seien als die österreichischen Männer: in Schnitzlers Lebenswerk jedenfalls sind die Frauen echte Liebende, die Männer nur Liebelnde. Zugleich aber betrügt sich der Mann durch den Impressionismus des Erotischen um schönsten Glück: er sieht die echte Liebe nicht, die sich ihm bietet, und steht am Ende mit leeren Händen da. Anatol ist ein Typ: Verführer und am Ende armer Betrogener, dem das Leben zwischen den Abenteuern zerrinnt. Melancholie ist der Ausgang heiterer Tändelei, verscherzter Stunden.

Was in den Anatol-Szenen noch im Heiteren blieb, das wird in der „Liebelei“ blutiger Ernst. Um einer doch nur halbgeliebten Frau willen fällt Fritz im Duell. Christine aber, die große Liebende, verblutet an dem ihrer gar nicht werten Mann. Ein Schatten von Trauer über das Aneinandervorbeigehen der Menschen liegt über dem ganzen Stück, das, ebenso wie „Anatol“, im Grunde locker gefügte Skizzen auf das Theater bringt.

Aber nicht nur die Heiterkeit und die Melancholie der

Erotik weiß Schnitzler zu fassen, ihm gelingt ein Wagnis, das hohen Takt und feinfühliges Begabung voraussetzt: die Skizzenreihe des „Reigen“, die wahrhaftig nicht zu immer vergrößernder Aufführung bestimmt, beim Lesen doch die kleine Komik, die erschütternde Groteske des Sexus in einer Weise enthüllt, die nur einem großen Talent so zu gestalten möglich war.

Immer wieder wendet sich Schnitzler dem weiten Bereich des Erotischen zu; dabei entfaltet er eine subtile Psychologie, die in manchen Novellen klassische Prägung erreicht. Man denke etwa an die große Erzählung „Sterben“, an manche Novellen aus den „Masken und Wundern“, an „Bertha Garlan“. Grazie und Melancholie mischen sich in all diesen Werken mit raffinierter Analyse: eine tiefe Skepsis und Verzweiflung bleibt als bitterer Bodensatz.

Aus dieser ganzen Fülle erotischer Dramen und Novellen hebt sich ein Werk deutlich heraus, in dem Schnitzler sich an einem großen sozialen Problem versucht hat: „Der Weg ins Freie“. Dieser Roman, schon äußerlich umfangreicher und gewichtiger als die anderen Werke, hat zum Gegenstand die Judenfrage. Schnitzler gestaltet hier aus den Schwierigkeiten des Wiener Milieus heraus das Schicksal jüdischer Menschen, die unter ihrer gesellschaftlichen Pariastellung leiden, ja zugrunde gehen, mit einem Ernst und einer Geschlossenheit, die er nie wieder erreicht hat. Der Stoff verführte hier den Impressionisten Schnitzler zu Komposition, Weitschichtigkeit und Fülle. Auch die Arzttragödie des „Professor Bernhardt“ hält sich auf der gleichen Höhe; auch hier gelang dem Dichter die Gestaltung eines großen, menschlich bewegenden Stoffes und damit die Befreiung von der Atmosphäre des Nur-Erotischen.

Sehr schön hat sich Schnitzler, der heut bald die siebenzig Jahre erreicht hat, nach der Lebenswende des 50. Jahres entwickelt. Für jeden Erotiker tauchen um diese Zeit neue innere Probleme auf. So auch für Schnitzler. Der Mann, der als Junggeselle gealtert ist, in Abenteuern sich verloren hat, begegnet noch einmal einer Frau. Der Wunsch nach Weib und Kind wird wach in ihm, aber die Kraft des Entschlusses fehlt. So geht ihm dieser späte Traum von Ruhe, Frieden, Ehe nicht in Erfüllung, bleibt die nur zaghaft ausgestreckte Hand

leer, weicht ein schönes Glück vor seinem skeptischen Blick, vor seinem zögernden Verlangen zurück. Der Ernst in „Casanovas Heimfahrt“, die Tragödie des „Badearztes Gräser“ haben in dieser Stimmung ihren Ursprung. Leidenschaft ergreift den alternden Badearzt, zugleich aber läßt die Gewohnheit des Junggesellenlebens ihn in eine Liebelei sinken: am Ende steht auch dieser halbe Held wie sein jüngerer Bruder Anatol allein da, verlassen von beiden Frauen.

Von Schnitzler stammt die ausgezeichnete Bemerkung: „Sentimentalität ist unter Preis erhandeltes Gefühl.“ Er hat in dieser Definition die stille Tragödie seiner Figuren umschrieben. Seine Männer schrecken zurück vor dem Einsatz ihres ganzen Menschen, seine Frauen verschwenden sich an ihr Gefühl. Eine innere Maßlosigkeit zeichnet seine schönsten Frauengestalten aus, eine innere Halbheit charakterisiert seine Männerfiguren. Eros aber ist ein unerbittlicher Gott: er verlangt zurück, was er gibt, er läßt den Menschen schuldig werden, um dann die Schuld einzutreiben. Dieses Gericht über Männer und Frauen ist (unbegriffen und tändelnd zuerst; erfahrungsschwer, herb und bitter später) ein Leitmotiv in Schnitzlers Werk.

Schnitzler hat von allen Schriftstellern seiner Generation am meisten Grazie, Anmut, Heiterkeit. Zugleich aber ist er auch am reinsten von ihnen allen Impressionist. Über diese stilistische Eigenart muß noch ein Wort gesagt werden. Schnitzlers Werk besteht (von wenigen Ausnahmen, wie den romantischen Kostümstücken „Der junge Medardus“ und „Der Schleier der Beatrice“, dem „Professor Bernhadi“, dem großen Roman „Der Weg ins Freie“ und seinem neuesten Roman „Therese“ abgesehen) im wesentlichen aus Werken kleinsten Formats: skizzenhaften Erzählungen, lockergefügten Szenenfolgen, dramatischen Stegreifstücken. Die Intensität der einzelnen Szene ist größer als die Wucht des Gesamtwurfes; der einzelne, dem Leben abgelauschte Zug ist schärfer, bestimmter als der Umriß einer ganzen Figur. Vor allem aber: wie flüchtig empfinden die Schnitzlerschen Menschen ihre Sensationen, ihre Eindrücke, ihre Erlebnisse! Es ist, als rauschte das Leben an ihnen vorüber, als wechselten sie selbst fortwährend Farbe und Form ihres Inneren. Dies aber gerade ist das Wesen des Impressionismus: am Reiz zu hängen, die Passivität des

Ichs auszukosten, die Sensationen in ihrer Flüchtigkeit zu empfinden. So gesehen, ist Schnitzler, menschlich und stilistisch, der reinste Vertreter des deutschen Impressionismus.

Siebentes Kapitel

Die naturalistische Generation

Die naturalistische Generation als Ganzes steht jetzt in den sechziger Jahren. Überblickt man, was an schöpferischer Leistung neben dem Werk Hauptmanns, Dehmels, Liliencron's, Thomas Manns, Schnitzlers bestehen bleibt, so ist es im Grunde bitter wenig.

Johannes Schlaf, um mit ihm zu beginnen, der einmal der erste Rufer im Streite um den Naturalismus war, hat im wesentlichen die Tradition des Naturalismus hochgehalten. In seinem frühen Drama „Meister Ölze“, das er kurz nach der Trennung von Arno Holz schuf, sucht er den Naturalismus der Schilderung dadurch zu adeln, daß er in ein kleinbürgerliches Milieu einen Menschen von Übermenschenformat hineinbannt, der eben an diesem Zwiespalt zwischen Persönlichkeit und Milieu zugrunde geht.

In einer schwer übersehbaren Fülle von Romanen, Erzählungen und Novellen hat er dann weiterhin typische Zeitschicksale in durchaus naturalistischer Manier zu gestalten versucht. Schon die Titel sagen dies aus: „Die Kuhmagd“, „Mieze“, „Mutter Lise“, „Tantchen Mohnhaupt“. Einfache Schicksale in einfacher Darstellung finden an ihm einen getreuen und liebevollen Schilderer, wie ihn denn überhaupt sein eigentliches Talent auf die Idylle verweist. „In Dingsda“ ist ein Musterwerk moderner Idyllik. Daneben hat auch Schlaf der übermächtig werdenden Romantik seinen Tribut zollen müssen: er ist zu religionsphilosophischen Betrachtungen, die an Schellings Identitätsphilosophie anknüpfen, vorgestoßen, und er hat sich, darüber hinaus, mit kosmologischen Problemen beschäftigt, wobei er zu einer entschiedenen Ablehnung der kopernikanischen Weltansicht gelangt ist. In diesem Kampf um den Mittelpunktswert der Erde spuken alte naturalistische Weltanschauungsmotive nach, die Schlaf nicht zur Ruhe kommen lassen,

sondern ihn zwingen, gegen eine ganze Welt von Feinden seine Theorie von der Erde als dem Mittelpunkt des Universums zu verfechten.

Arno Holz, der frühere Mitstrebende Schlags, hat sich ganz aus dem Rahmen des Naturalismus heraus entwickelt. Schon in den frühen Stücken des „Phantasmus“, seines einen Hauptwerkes, bahnte sich eine Entwicklung zum Romantiker an, die ihm dann immer mehr dem Weltanschauungs-drama („Ignorabimus“) und der Flucht in die Kultur des Barock („Dafnis“, ein Porträt aus dem 17. Jahrhundert) zutrieb. Zuvor aber hat Holz, noch in der naturalistischen Epoche seines Schaffens, einmal einen großen Bühnenerfolg gehabt: das Schülerstück „Traumulus“ ist über alle Bühnen gegangen und hat jene große pädagogische Reformbewegung, die ein wesentliches Ergebnis der naturalistischen und neuromantischen Epoche ist, mit vorbereiten helfen.

Neben diesen beiden alten Kämpfen des Naturalismus ist vor allem Max Halbe zu nennen. Er gehört zum Typus jener Autoren, die ihren ersten Erfolg niemals wieder erreichen. Seine „Jugend“, die Tragödie zweier junger Menschen, deren leidenschaftliche Erotik in der dumpfen Atmosphäre eines pietistischen Pfarrhauses zu erschütterndem und vernichtendem Ausbruch kommt, hat Halbe früh berühmt gemacht. Kein zweites seiner zahlreichen Bühnenwerke hat einen gleichen Erfolg gehabt, obgleich etwa im „Strom“ oder im „Haus Rosenhagen“ Szenen sind, die an dichterischer Kraft und unsentimentaler Reife jenes frühere Werk bei weitem hinter sich lassen. Halbe hat mit der ganzen zähen Konsequenz, die den Ostmärker auszeichnet, den Idealen seiner Jugend auch dann noch angehangen, als die Zeitströmung sich längst neuen Zielen zugewandt hatte. So ist er, der überall da ausgezeichnet ist, wo er die Atmosphäre seiner preußischen Heimat zu gestalten sucht, vielleicht über Gebühr vernachlässigt worden, nachdem der Zeitgeschmack sich verändert hatte, wie man ihn über Gebühr geschätzt hatte, als die Zeittendenzen seiner Wesensart entsprachen. In manchen Novellen („Der Ring des Lebens“) hat er, darin ähnlich Sudermann, dem als Dramatiker anfänglich maßlos überschätzten Ostpreußen, sein Bestes gegeben.

Wenn heute von Hermann Sudermann die Rede

ist, so geschieht es oft in einer Weise, die seiner Bedeutung nicht gerecht wird. Gewiß, seine dramatischen Arbeiten sind vor einer schärferen Kritik nicht zu retten; es sind handfeste Theaterstücke, wie sie jede Epoche für den täglichen Betrieb braucht. Mit unendlicher Routine und Bühnenwirksamkeit ausgestattet, hat Sudermann, darin durchaus den Tendenzen seiner Generation und Epoche huldigend, Zeitbilder entworfen, die zwar keine echte Lebensnähe, dafür aber Theaterwirksamkeit haben. Weit höher aber stehen seine Romane: „Frau Sorge“ etwa oder „Der Katzensteg“, vor allem aber seine Selbstbiographie sind schöne und menschlich bewegende Prosawerke, in denen Sudermann, indem und weil er aus eigenem Erleben, aus der Stimmung seiner ostpreußischen Heimat heraus gestaltet, Bleibendes und Repräsentatives gegeben hat.

In diesem Zusammenhang müssen einige Romanschriftsteller genannt werden, die in ihrer späteren Entwicklung mehr den Unterhaltungsroman gepflegt haben, in ihren Anfängen aber die ernsthaften naturalistischen Bestrebungen verfolgten. Da ist etwa *Heinz Töwte* zu nennen, der in der Nachfolge Maupassants erotische Novellen mit sozialem Hintergrund schrieb. Da ist *Max Kretzer* zu erwähnen, der ebenfalls soziale Stoffe zu gestalten suchte. Die Schilderung der naturalistischen Gesellschaft endlich lag in den Händen *Ompteda* und *Holländers*.

Georg von Ompteda (der auch als Maupassant-Übersetzer hervortrat) hat in seinen großen Romanen von der Jahrhundertwende, die das Leben des Adels in einer sich immer mehr verbürgerlichenden und sich industrialisierenden Zeit schildern, Lebensbilder geschaffen, die durchaus typische Entwicklungen der Zeit und ihrer Lebensform darstellen. Sein Roman „Sylvester von Geyer“ etwa, oder sein Lebensbild „Eysen, deutscher Adel um 1900“ entbehren nicht einer starken Kraft der Darstellung und sind auch heute noch lebendige Zeugnisse einer Epoche, die, als Übergang von alten zu neuen Lebensformen, wichtig genug sind, aufmerksame Leser zu finden. — Ähnliches gilt von *Felix Holländer*, dessen „Weg des Thomas Truck“ die Lebensstadien eines typischen Menschen der naturalistischen Epoche, seine Wirrungen und Wandlungen, seine Leiden und Auf-

schwünge wiedergibt und das Milieu bürgerlicher und literarischer Kreise von der Jahrhundertwende spiegelt. — Auch *Georg Engel* gehört in die Reihe dieser Zeitschilderer, die Probleme und Fragen, welche die naturalistische Generation bewegt haben, getreu und ohne falschen Anspruch in der lässigen Form des Romans gegeben haben. In „Hann Klüth, der Philosoph“ hat auch er, aus der Atmosphäre seiner Greifswalder Heimat heraus gestaltend, ein Lebensbuch geschaffen, das nicht ohne Humor und menschliche Tiefe ist.

Die stärkste Begabung dieses ganzen Kreises von Schriftstellern hat ohne Zweifel *Georg Hermann*. Er führt geradezu die Tradition Fontanescher Menschen- und Gesellschaftsschilderung weiter. Seine Romane „Jettchen Gebert“ und „Henriette Jacoby“ beleben mit einer Fülle reicher Detailkenntnisse und einer wirklichen Fähigkeit unmittelbarer Menschengestaltung das Berlin der Biedermeierzeit wieder. Die späteren Werke „Die Nacht des Dr. Herzfeld“ und „Schnee“ sind großangelegte Auseinandersetzungen eines einsamen Menschen mit sehr dringenden Problemen der Vor- und Nachkriegszeit. Gerade in diesen Werken seiner späteren Epoche (soweit sie sich nicht in elegisch-sentimentalen Betrachtungen verlieren) spürt man die Verwandtschaft Hermanns mit Fontane besonders deutlich. Es ist Berlin, das Berlin der Vergangenheit wie der Gegenwart, in dem Hermann lebt und webt. Man könnte ihn, wenn man so will, etwas paradox freilich, den „Heimatkünstler Berlins“ nennen, denn das Schicksal dieser Stadt und ihrer Menschen ist es, das ihn im Grunde immer wieder zur Gestaltung reizt und zwingt.

Auch reicht noch in diese Epoche des Naturalismus hinein *Wilhelm Hegeler* mit seinen psychologisch düsteren Sittenromanen „Ingenieur Horstmann“ und „Pastor Klinghammer“; realistisch erfreulicher (in dem Lebenskampf der alten und der jungen Generation) wird Hegeler in seinem jüngsten Roman „Der Zinsgroschen“.

In der Reihe der naturalistischen Generation stehen neben diesen schweren Temperamenten zwei viel gräzilere Schriftsteller; *Otto Julius Bierbaum* mit seinen „Studentenbeichten“ und seinem „Stilpe“-Roman und *Otto Erich Hartleben* mit der „Lore“ und dem „Abgerissenen Knopf“. Beide vertreten in der Literatur-

generation jener Jahre die leichte, plänkelnde Avantgarde, die den Bourgeois reizte, neckte, ängstigte, ohne doch eigentlich böseartig zu sein und seine Lebensform ernsthaft in Frage zu stellen. Ihre Wirkung ist zu einem guten Teil bald nach ihrem frühen Tode beendet gewesen — und doch sind manche Teile ihrer Romane, Novellen, Bühnenwerke, vor allem aber einiges aus ihrer Lyrik lebendig geblieben. Es ist anzunehmen, daß eines Tages ein großer kritischer Revisionsprozeß für die naturalistische Generation beginnen wird, und daß dann einiges auch von diesen beiden „ewigen Studenten“ dauernd in den Schatz der deutschen Literatur übergehen wird.

Ähnlich wie mit den bisher genannten steht es mit einigen Lyrikern der naturalistischen Generation: Karl Henckell etwa oder Ludwig Scharf, Hermann Conradi und Franz Evers, Gustav Falke und Ludwig Finckh, Hanns von Gumpenberg und Gustav Renner haben in ihrer Art schöne Versgebilde geschaffen, in denen die großen Tendenzen der naturalistischen Epoche nachklingen. Cäsar Fleischlen bildet so recht den Übergang von Liliencron zur Neuromantik. — Die Zeit hat eine kritische Sichtung schon vorgenommen, man wird sie eines Tages nachzuprüfen haben. Repräsentativ für die ganze lyrische Bewegung des Naturalismus z. T. auch der Neuromantik ist die bekannte Anthologie, welche Hans Benzmann unter dem Titel „Moderne deutsche Lyrik“ bei Reclam hat erscheinen lassen.

Ähnliches liegt bei dem spätnaturalistischen Drama von Fritz Stavenhagen, Emil Rosenow, Karl Schönherr vor: Auch hier zeigen sich kräftige Ansätze zu einer sozial gesunden Schauspieldichtung, die auch wieder kräftig im Heimatboden wurzelt, aber die Entwicklung geht — teilweise durch das Mißgeschick eines allzu frühen Todes der Dichter — schnell darüber hinweg zur Neuromantik und zum Expressionismus, zu dem Karl Schönherr geradezu einen Übergang bildet.



Zu gedenken ist in diesem Zusammenhange noch zweier Schriftsteller, die nicht so sehr als Dichter denn als Gestalter des naturalistischen Weltbildes, als Po-

pularisatoren und Propagandisten der naturalistischen Ideenwelt ihren Rang in der deutschen Literaturbewegung des Naturalismus behalten werden: Bölsche und Wille verdienen, daß man ihr Lebenswerk knapp umreißt.

Wilhelm Bölsche hat in einer ungeheuren Fülle von Schriften die naturwissenschaftlichen Ergebnisse Darwins, Haeckels und ihrer Schule den weitesten Kreisen nahezubringen gewußt. Er hat dabei, ästhetisch begabt, wie er ist, oft die glücklichen Formen der Plauderei, des Feuilletons, der Skizze, der Novelle benutzt, um in diesen bildhaften und einschmeichelnden Formen den trockenen Stoff der Wissenschaft zu verlebendigen. Sein „Liebesleben in der Natur“, seine „Stunden im All“, seine Tierbücher, seine Skizzensammlungen „Hinter der Weltstadt“ und „Aus der Schneegrube“ sind ebenso viele gelungene Ansätze, abstrakte Erkenntnisse der Naturwissenschaft in lebendige Handlung, in Schicksal von Stern und Tier, von Mikroben und Sonnenstäubchen umzuformen.

Ähnlich in seinen Anfängen, wenn auch in anderer Richtung sich entwickelnd, hat Bruno Wille gewirkt. Er begann im Banne darwinistischer Theorien als ästhetischer Freidenker und Sozialist. Ein Werk über Darwin, seine „Offenbarungen des Wacholderbaums“ zeigen ihn in dieser Richtung gehend; aber schon in den „Offenbarungen“ beginnt sich eine Wandlung zu einer idealistischen, magischen Weltauffassung vorzubereiten: Novalis Philosophie reizt ihn zur Darstellung; ein pantheistischer Drang zum All, ein idealistischer Monismus werden in ihm lebendig („Das lebendige All“, „Faustischer Monismus“). Die Welt der klassischen und romantischen Denker nimmt ihn gefangen, und sein sich immer mehr ausbreitendes Lebenswerk dient einer Synthese naturalistischer und klassisch-romantischer Gedanken. Neben seiner theoretischen Arbeit als Schriftsteller geht gerade bei Wille eine energische und lebhafte Tätigkeit als Volkspädagoge, als freier Dozent, als freireligiöser Prediger einher, in der er sein Programm einer Verschmelzung von naturalistischen Gedankengängen mit der Wertwelt des deutschen Idealismus zu verwirklichen trachtet. In diesem Ringen um weltanschauliche Probleme ist ihm einmal ein schöner Wurf gelungen:

sein Roman „Die Abendburg“ ist ein starker und reiner Klang echter Dichtung.



Endlich sind noch zwei Schriftsteller von politischer und kunstpölitischer Haltung zu erwähnen: Hermann Bahr und Maximilian Harden.

Hermann Bahr ist der Proteus unter den deutschen Literaten. Sein innerster Trieb ging darauf, mit der ganzen Reizbarkeit seines Temperaments an der Spitze jeder modernen Bewegung zu stehen. Mit Dramen im Stil des Naturalismus begann er. „Neue Menschen“ ist ein bezeichnendes Stück dieser ersten Periode. Kaum hatte der Naturalismus angefangen sich durchzusetzen, schrieb Bahr, schon 1891, einen großen Essay „Die Überwindung des Naturalismus“. Der Antisemitismus lockt ihn sofort zu einer Kampfschrift, aber auch der „neue Stil“, die Wendung zur Neuromantik, findet sofort seinen Beifall. So geht es nun weiter: an jeder Wegwende des modernen Zeitgeistes steht ein Buch, ein Essay, ein Drama, ein Roman, ein Pamphlet Hermann Bahrs. Jede Literaturmode, jede um Geltung ringende Lebensform findet in ihm einen begeisterten und begeisternden Herold. Hermann Bahr ist immer an der Spitze — und, das Erstaunlichste von allem, er ist immer gläubig. Als um 1900 Bildung Trumpf wird, erscheint ein Buch „Bildung“ von ihm; als die Renaissance (um 1905) in Mode kommt, nimmt er auch dazu Stellung. Als um 1912 die literarische Bewegung zu ermatten scheint, macht er in einem Buche „Inventur“; als der Expressionismus sich durchsetzt, wirft er sich auch dafür in die Bresche („Expressionismus“ 1914). Der Krieg begeistert ihn zu einem Buch über das „Österreichische Wunder“; der Neukatholizismus bringt ihn zu einiger Umwandlung, die er flugs in einem Roman „Himmelfahrt“ beschreibt. Man kann nicht alle Wendungen und Wandlungen Bahrs nachzeichnen: eine Biographie Hermann Bahrs wäre rein literarhistorisch das Dankbarste, was man sich denken kann: jede Abwandlung, jede Abschattierung der modernen Literaturbewegung würde darin zu finden sein.

Neben dieser findigen und schnellen Tätigkeit als Zeitchronist hat Bahr aber auch noch die Zeit, eine Fülle von Komödien, Dramen und Romanen zu schreiben. Ein ganzer Zyklus durchaus naturalistischer Milieuschilder-

rungen hält Typen des alten Österreich fest, ohne daß freilich ihm als Romancier je ein ganz großer Wurf gelungen wäre. Dagegen hat er ein paar Komödien geschrieben, die wirklich Grazie, Heiterkeit, Witz und Tempo haben; so etwa das sehr hübsche „Konzert“ oder den heiteren „Unmenschen“ und das Komödiantenstück „Die Stimme“. Bahr ist ein wenig aus der Mode gekommen: sehr zu Unrecht, denn in seinem Werk ist verschwenderisch eine Fülle von Geist ausgebreitet; einige Essays von ihm haben alle Aussicht, klassisch zu werden, und auch seine besten Komödien werden sich noch lange auf der deutschen Bühne halten. Alles Beste des alten Österreichertums ist in ihm vorhanden: die spielerische Breite und Empfänglichkeit, die gutmütige Humorigkeit und süße Heiterkeit, das liebenswürdige Temperament und die unüberwindliche Neigung zu Scherz, Ironie und Selbstironie.



Maximilian Harden war einmal eine nicht ganz klare Stimme der Freiheit, Wahrheit und Gerechtigkeit. Kein Zweifel: immer war viel Komödiantenhaftes in seinem Auftreten, immer viel Pose in seiner Haltung. Kein Zweifel aber auch: immer war ein Instinkt in ihm echt, ein Gefühl in ihm lebendig und wahr. Seine Tapferkeit, die er als Publizist vielfältig bewiesen hat, war sicher nicht frei von der Geste des Schauspielers, der nach längerer Tirade mit einem koketten Blinzeln zum Publikum hin zu sagen scheint: seht her, bin ich nicht ein Held? Sein Geist, den er auf jeder Seite, ja in jedem Satze seiner Essays spielen ließ, war sicher nicht frei von einem Pretiösentum des Gedankens, das einen nicht recht froh werden ließ. Sein politischer Instinkt endlich, immer westlichen Idealen zugewandt und nie so ganz, wie bei den meisten, dem Schlagwort des Tages verfallen, war im Kritischen immer richtig, ohne jedoch jene Produktivität zu besitzen, die wirklich wegweisend zu sein vermag. Er war immer etwas zu sehr Literat und das heißt wortgläubig, ja Fetischist des Wortes; er war immer zu sehr Schauspieler, um ganz ernst zu wirken; er war immer zu sehr Poseur, um ganz Held zu sein. Mit einem Wort: er war gewiß der schärfste publizistische Kritiker des wilhelminischen Zeitalters, aber er hatte das

Pech, noch in seiner Kritik unbewußt, ja wohl wider Willen dem wilhelminischen Geiste zu huldigen.

Man sagt, daß der Stil auch der Mann sei. Nun, wenn dem so ist, dann war Harden sogar in einem unerhörten Maße wilhelminisch. Was ist denn das Charakteristikum dieses Zeitalters? Daß immer Sonntag sein sollte, daß aller Ernst aus der Welt geschwunden schien, daß alles echte Gefühl vertheaterte, veroperte, verkitschte. So ist Hardens Stil: es ist, als sollte man dauernd Pralinés essen, als solle man ohne nahrhafte Speise auskommen. Eine Abfolge von stilistischen Effekten: bald brutaler, bald feiner Art, ein arabeskenhaftes Spiel des Geistes mit sich selber, ein *l'art pour l'art* des Räsonnements, ohne letzte Würde und Haltung, ohne ein Ziel im Unendlichen: das sind Hardens Essays.

Dabei ist zu bemerken, daß unter dieser Hülle des geistreichen Stils um jeden Preis und mit jedem Effekt sich ein Denken verbirgt, das nicht ohne Originalität ist, jedenfalls viel von dem in Deutschland so seltenen „*bon sens*“ hat, der bei uns (vor lauter metaphysischer Schwärmerei!) sich noch nicht von der Verachtung des gesunden Menschenverstandes durch die Romantik erholt hat. Fast alle seine Essays sind Rettungen — Rettungen im Lessingischen Sinne, in denen ein Schriftsteller von Temperament sich um die Aufdeckung eines Unrechts müht, der einem geistigen Menschen, einer geistigen Angelegenheit durch die Ungunst der „öffentlichen Meinung“ widerfahren ist. Schulbeispiele dafür sind in dem vierten Teil der „Köpfe“ die Essays über König Peter von Serbien, über Joseph, über Hölz. Den Bürger vor den Kopf zu stoßen, war dem Publizisten Harden von je eine Lieblingsbeschäftigung: sie trug ihm den Erfolg bei den Geistigen — und bei den Bürgern ein, die seine Ironie nicht merkten oder nicht merken wollten, darin ähnlich den Besuchern von Komödien, die herzhafte über sich selber und die eigenen Schwächen lachen. In diesem Anrennen gegen das Hergebrachte in der öffentlichen Meinung liegt ein Stück echten Publizistenmutes, zugleich ein Stück Donquichotterie, zugleich ein Stück wirkungssicherer Pose. Wunderliches Gemisch in diesem geistigen Menschen, wie in seinem Stile: neben schönen Sätzen so viel gequältes Geistreichtum, neben ausgezeichneten Wendungen so viel ungewollter Gallimathias.

Harden war der Kritiker des Wilhelminismus, jenes literarischen, reklamehaft aufgemachten, wirkungssicheren und kurzlebigen Dilettantismus, der uns als Volk zugrunde gerichtet hat. Er war sein Kritiker in einem ganz besonderen Sinne: er kehrte nämlich einfach die Vorzeichen um und spielte gleichsam dieselbe Melodie von rückwärts. So war seine Stimme auffallend und zugleich mißtönend, wirksam in der Sphäre des Literarischen und unfruchtbar im Bereich der Tat. Man las Harden, wie man einen Schauspieler in einer Rolle bewundert, ja an ihm sich entzückt und begeistert, um danach doch in den banalen Trott des Alltags zurückzuverfallen. Impressionist durch und durch, auf alles Gelesene, Gesehene, Gehörte rasch reagierend, immer imstande, ein blendendes, plötzliches Licht aufflammen zu lassen: so steht Harden vor uns, das ist seine Stärke und seine Begrenztheit. Jener Literatengeist, von dem auch Wilhelm II. ein gutes Maß hatte, ist ihm eigen — und was seinem großen Widersacher fehlt, fehlt auch ihm: die leitende Idee, die unbewußt und zäh, unterirdisch und notwendig seine Haltung, sein Sein und Wesen bestimmt. Mangel an echter Dämonie — bei unendlichem Theaterdonner, das ist ja das Kennzeichen des wilhelminischen Zeitalters, das in einem wahrhaften Chaos der Dämonen zusammenbrach. Ein Kind dieser Zeit ist Harden — in allem Guten und in allem Unzulänglichen seiner Leistung; Repräsentant einer Generation, die noch an der Herrschaft ist und deren Herrschaft das Chaos zu verewigen droht.

Das war Harden einmal: Wortführer und Ausbruch der Minderheit des Geistes in einer nicht zu tiefen Schicht, immer im Kampf mit seiner Zeit, immer an der Spitze des Fortschritts im Geiste, aber nie vorstoßend zu jener heimlichen und desto wirksameren Radikalität, die aus schöpferischer Urkraft lebt.

Uns aber bleibt die ungeheure Aufgabe, ohne jenen fatalen Bruch von Geist und Wirklichkeit unser Leben zu gestalten, der die Generation von 1880 in jene erschreckende Fremdheit zum wirklichen Leben brachte. Die Gestalt Hardens zeigt diesen Bruch, wie jede Gestalt seiner Generation sie offenbart: Mahnung für die Nachlebenden und Aufgabe, zu echterem Geist, herzhafterem Leben, wirklicherem Dasein durchzustoßen.

Zweites Buch
Die Neuromantik

Der Naturalismus als geistige Gesamterscheinung war eine Renaissance der Aufklärung. Nach dem dialektischen Gesetz, das europäische Geistesentwicklungen beherrscht, ist es also nicht verwunderlich, wenn bald ein romantischer Rückschlag einsetzte, der allen den Werten zu einer neuen Bedeutsamkeit verhalf, die im Zuge der naturalistischen Strömung nicht zu ihrem Rechte gekommen waren.

Der reine Naturalismus hat in der Tat nur eine kurze Herrschaft über die Geister ausgeübt. Schon um die Mitte der 90er Jahre regten sich, während der Kampf um den neuen Stil noch scharf im Gange war, erste Ansätze zu einer andersgearteten Auffassung der Welt; und um die Jahrhundertwende traten dann diese Verwandlungen des Zeitbewußtseins deutlich in die Erscheinung. Dabei entstanden die merkwürdigsten Verbindungen zwischen den geistigen Elementen der Aufklärung und der neuen Romantik, die aufeinanderstießen; Grundantriebe der Aufklärung, die sich im Naturalismus entfaltet hatten, wirkten weiter, fast ohne eine Veränderung durch den neuromantischen Zeitgeist zu erleiden, anderes starb ab, indem es ganz neuen Stimmungen und Formelementen Raum gab. Die größte Schwierigkeit für die geschlossene Darstellung dieser Entwicklung ist darin beschlossen, daß die meisten schöpferischen Persönlichkeiten dieser Epoche in ihrer Jugendentwicklung noch vom Naturalismus bedingt sind und erst allmählich die neuromantische Stimmung in sich entwickeln. Um überhaupt zu einem abgerundeten Bilde zu kommen, bleibt keine andere Methode, als einer rahmengebenden Darstellung des neuromantischen Kunst- und Kulturwollens eine Darstellung ihrer repräsentativen Persönlichkeiten folgen zu lassen und dann erst, in einem Sammelabschnitt, die Ergebnisse der neuromantischen Bewegung in Form von Einzeldarstellungen wichtiger Schriftstellergestalten folgen zu lassen.

Erstes Kapitel

Die Ideenwelt der Neuromantik

Das Entscheidende des Naturalismus war, geistig und künstlerisch betrachtet, seine Abwendung von aller eigentlichen Metaphysik, seine Hinneigung zu allem Vordergründlichen des menschlichen Daseins, es heiße nun Gesellschaft, Sozialreform, psychologische und ethische Diskussion, impressionistische Menschen- und Naturschilderung. Was ihm blieb, waren die Triebe, die Impressionen, die Diskussionen.

Gegen diese „Veroberflächlichung“, welche im Zuge der naturalistischen Bewegung auftrat, wandte sich, allgemein betrachtet, die neuromantische Zeitstimmung. Sie suchte wieder nach den tragenden Grundfesten des menschlichen Lebens; sie verlor sich wieder in Spekulationen über das All, in denkerischem Grübeln über den Sinn der Kultur, über die Hintergründe des Trieblebens, über die Bedeutung des Daseins. Die Rückwendung zur Metaphysik ist ein charakteristisches Zeichen der neuromantischen Zeit. Der handfeste, aber ungeistige Naturalismus und Monismus eines Büchner, eines Haeckel genügte nicht länger; der vereinfältigte und abgedroschene Darwinismus erwies sich nicht als zukunftssträchtig; die soziologische Erhellung menschlich-gesellschaftlicher Probleme im Stile von Karl Marx ließ tiefer dringende Naturen, die immer und zu allen Zeiten auf die späterhin von Spengler formulierte und umschriebene Kategorie des Schicksals stoßen, unbefriedigt; die schöne Illusion eines bedingungslosen moralischen Optimismus, wie er sich im Fortschrittsglauben des Naturalismus — als echtestes Erbstück der Aufklärung — aussprach, begann sich aufzulösen. Eine neue Sehnsucht erwachte und verlangte nach neuen Symbolen, um sie zu bannen und zu lösen.

Vor allem aber war es der optimistische Rationalismus, welcher dem Naturalismus wie jeder Aufklärungsbewegung eigentümlich war, der die Geister zu einer Reaktion drängte. Diese Reaktion führte geradeswegs zu allem, was irrational war oder schien, d. h. also zu Seele und Mystik, zu Symbol und Metaphysik, zu Intuition und Kosmologie, zu Geheimnis und Mythos, zu Geist und Überpersonalität.

Selbstverständlich vollzog sich dieser Prozeß der Umkehr nur sehr allmählich und stufenweise. Er begann langsam und allmählich, um fortschreitend immer neue Gebiete zu erfassen. Die ersten geistig-seelischen Wirklichkeiten, die den Mitlebenden dieser Epoche neu vor Augen erschienen, waren diese: die Metaphysik der Rasse, die Gestalt der Heimat, die Mystik des tiefen Lebens, die alte Romantik von 1800.

Wie bei jeder romantischen Bewegung war es die Kritik, die voranging. Gegen die großstadtgebundene Kunst des Naturalismus, die ja recht eigentlich den sozialen Zuständen seit der Gründerzeit ihr Dasein verdankt, wandte sich die Heimatkunstbewegung mit ihrer Antithese von Scholle und Asphaltkunst. Gegen die positivistische Gesellschaftsphilosophie erhob sich, Gobineau und Nietzsche folgend, die Metaphysik der Rasse, eine romantische Verbrämung materialistisch-biologischer Spekulationen. Gegen den aufklärerischen Rationalismus der Gesellschaftsreformer spielte die neuromantische Generation die mystische Schau in die tieferen Bezirke des Daseins aus. Gegen die naturalistische Technik endlich hob man die klingende alte Romantik der blauen Blume mit ihrem Symbolismus auf den Schild.



Um hiervon zuerst zu sprechen: eines der ersten Anzeichen der beginnenden Neuromantik war das Jugendwerk der Ricarda Huch: „Blütezeit der Romantik“, das im Jahre 1899 erschien und die Renaissance der Romantik einleitete. Deutlich sieht man in diesem Buche alle Keime der Neuromantik gleichsam noch ungeschieden nebeneinander ruhen, die sich rasch gesondert entfalten werden. Im Gegensatz zu naturalistischer Auffassung steht hier nicht Analyse und Kritik des Menschen und seiner Kultur im Zentrum, sondern der tiefe Drang zur Kultursynthese spricht sich ergreifend in diesem Buche der Huch aus. Die Romantik ist ihr das letzte große Beispiel einer alle Gebiete des deutschen Lebens umfassenden Kulturbewegung, deren Sinn und Ziel die synthetische Einigung von griechischem und deutschem Wesen ist. Das Denken Ricarda Huchs kreist nicht mehr um den Begriff der Natur, wie dies bei naturalistischen Theoretikern der Fall war, sondern um den Begriff der Kultur, den sie

neu zu beleben sucht, indem sie das historische Beispiel vorbildgebend hinstellt. In den Lebensbildern der einzelnen Romantiker, die sie entwirft, spielt die Durchdrungenheit von Idee und Leben, von Ideal und Wirklichkeit eine entscheidende Rolle. Das Menschenbild Ricarda Huchs ist nicht mehr das „Bündel“ von Impressionen, Trieben und Milieueinflüssen, wie bei den naturalistischen Schriftstellern; sondern der romantische Mensch, wie ihn Ricarda Huch schildert, hat in seinem Dasein neben dem Bereich des Triebhaften und Milieubedingten noch einen Bereich der Freiheit, in dem Geist und Seele, die großen Mächte der Kultur in Kunst, Religion, Philosophie zu ihrem Rechte kommen. Das ist heute eine Banalität, ein Sprichwort der Gasse geworden; als Ricarda Huch es um die Jahrhundertwende aussprach, wirkte ihr Buch befreiend und lösend vom naturalistischen Alpdruck der triebhaften Gebundenheit, des milieugefesselten Verhaftetsein des Menschen der naturalistischen Epoche.

In der Fortsetzung ihres Romantikbuches, die unter dem Titel „Ausbreitung und Verfall der Romantik“ 1902 erschien, entfaltet sich, wieder an Hand des romantischen Kulturbeispiels, die ganze Macht und Weite der Bewegung vor dem Leser. Das individualistische Moment, das in dem ersten Romantikbuche noch vorherrscht, wird hier zurückgedrängt zugunsten der großen Lebensmächte und Lebenszusammenhänge, auf die der romantische Gedanke seinen Einfluß entfaltet. Nicht mehr die romantischen Individuen stehen im Brennpunkt des Interesses, sondern die Wirkung der romantischen Ideen auf Kunst, Wissenschaft, Politik, Frauenbewegung, Medizin, Nationalökonomie wird geschildert. Mit großer Intuition hat Ricarda Huch hier das Programm der ganzen Bewegung, die unter dem Namen der Neuromantik zusammengefaßt wird, entworfen; ihr Eindringen in den historischen Prozeß der alten Romantik ließ sie die Grundzüge und die voraussichtliche Entwicklung der neuen Romantik deutlich erkennen. Vom Kreise einiger weniger Individuen aus hat sich die alte wie die neue Romantik allmählich über alle Gebiete des Lebens verbreitet, sind ihre Ideen allmählich in vielfältiger Abwandlung wirksam geworden, haben sie nacheinander, über den Kreis der Literatur hinausgreifend, die Wissenschaft, die Politik, die Medizin, die Nationalökonomie, die Frauenbewegung er-

griffen und vom Kern, nämlich von der Idee her, verwandelt.

Im Zuge dieser Erweckung der Romantik erschienen nun auch die Gestalten der romantischen Dichter in einem neuen Licht. Mit der Entdeckung E. T. A. Hoffmanns begann es, der ja auch durch seinen Realismus Beziehungen zu den Stiltendenzen am Ausgang des Jahrhunderts hatte; dann aber waren es vor allem Novalis, Schlegel, Eichendorff, Mörike und Hölderlin, Kleist, die auf die neue Generation wirkten. Die feierliche Hymnik Novalis' und Hölderlins, die naturhaftlandschaftliche Lyrik Eichendorffs und Mörikes, die pathologische Gespanntheit und düstere Dämonie Kleists, die intensive Geistigkeit Schlegels, die bizarr-realistische Phantastik E. T. A. Hoffmanns waren die Kraftzentren, an denen sich die neue romantische Bewegung Anstoß und Antrieb zu eigenem Schaffen holten. Alle diese Dichter der frühen Romantik wirkten mit der Stärke neuer Entdeckungen, nachdem einmal die Generationen, für die sie noch Mitlebende bedeuteten hatten, gestorben waren. Ihre Kultur- und Weltauffassung gewährte den schönheits- und kulturtrunkenen Seelen, die sich von der materialistischen Dürre und naturalistischen Depressionskunst ihrer Zeit abgestoßen fühlten, eine Hoffnung auf eine neue Kultur. Indem man sich zurückwandte zu diesen Kündern eines germanischen Griechentums, eines romantischen Deutschtums, glaubte man sich einer neuen Zukunft zuzuwenden. Und in der Tat entdeckte man auf diese Weise Urwerte deutscher Kultur neu, verlor sich freilich auch in eine Träumerei und Illusionsseligkeit, die schon der alten Romantik nicht fremd war und zu der Desillusion des „Jungen Deutschland“ geführt hatte.



Dies also ist die eine Bestrebung der Neuromantik: Renaissance der alten Romantik und der in ihr schlummernden Ideenkräfte zu sein. Neben diesem historisch beschwerten Kulturstreben aber gingen ganz primitive Erlebnisse einher, die freilich die Gemüter in die gleiche Richtung drängten, vor allem die Entdeckung und Formulierung des Gegensatzes von Großstadt und Landschaft, von „Berlin“ und „Heimat“, von Asphaltkunst und Schollenkunst. Die H e i m a t k u n s t -Bewegung, wie sie

sich selber nannte, war durchaus eine Äußerung neuromantischen Kulturwillens. Friedrich Lienhard und Ernst Wachler, ihre Hauptführer und Propagatoren, denen in allen Landesteilen Helfer und Freunde erwachsen, waren insofern mit den Naturalisten ganz einig, als sie an die Macht des Milieus glaubten; nur war das Milieu ihrer Menschen nicht die Großstadt, nicht die Proletarierkaserne und das Bourgeois Haus, sondern der Stamm, die Landschaft, das Dorf, in dem ihre Helden aufwuchsen, aus deren Seele heraus sie lebten und handelten.

Friedrich Lienhards Schlachtruf „Los von Berlin“, sein ganzes schriftstellerisches Bemühen um landschaftlich bedingte Kunst ist vor allem aus seiner Abneigung gegen die Großstadt zu verstehen, die ihm den Tod aller kulturellen Kräfte, alles echten Lebens zu bedeuten schien. Fortschreitend auf diesem Wege kam er ganz folgerichtig zur kleinstädtischen Kulturwelt des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik, die er in seinen „Wegen nach Weimar“ als Ideal kündete. Ernst Wachler rief dann aus der gleichen Abneigung gegen den großstädtischen Theaterbetrieb die sehr romantische Einrichtung des Freilichttheaters ins Leben, die sich bald über Deutschland ausbreitete, nachdem das „Harzer Bergtheater“ zum ersten Male die Möglichkeiten dieser Naturbühne gezeigt hatte.



Aber nicht nur die Renaissance der alten Romantik, nicht nur die Gegensätze Kultur und Zivilisation, Großstadt und Heimat geben der Neuromantik ihr Gesicht, so wichtige Züge das auch sein mögen: entscheidend für sie ist doch ein Zug barocker Mystik, tiefsinnigen Staunens über die Geheimnisse des Blutes und des Todes, rauschhafte Hingabe an das Ideal des Übermenschen, erlöschendes Versinken im Traum einer müden Schönheit. Die passivistische Grundtendenz der naturalistischen Epoche erhält sich auch in den Anfängen der neuromantischen Epoche und verbindet so die Generation des Naturalismus mit der neuen Generation von Romantikern. Nicht Aktivität, sondern leidende Hingabe ist für das Menschenbild der Neuromantik bei ihrem Beginn bezeichnend, aber diese leidende Hingabe bezieht sich nicht mehr auf die Gebundenheit durch Natur, Milieu, Großstadt,

sondern auf die Verknüpfung des Menschen mit den Mächten des Geistes, der Kultur, der Metaphysik und der Rasse, deren Schicksale der Einzelmensch erfüllen muß, ohne sich dagegen wehren zu können.

Die Einzelzüge formen sich zum Bilde: alter romantischer Geist ersteht zu neuem Leben; die Spannung zwischen Heimat in Dorf und Kleinstadt, in Stamm und Landschaft auf der einen Seite, Großstadt und Technik, Organisation und Betrieb auf der anderen Seite wird aus romantischem Geiste neu empfunden und von romantischen Seelen für Heimat und Landschaft entschieden. Die Brüchigkeit modernen Zivilisationslebens läßt eine Sehnsucht nach Synthese, nach Kultur, nach Einheit und Sammlung im innersten Grunde entstehen. Beharrend bleibt aus den Ergebnissen und Stimmungen des naturalistischen Weltbildes zunächst nur die Anschauung des leidenden, duldenden, aufnehmenden, sich verlierenden Menschen, der nun freilich nicht mehr in gesellschaftlichen, soziaethischen, biologischen Konflikten unterliegt, sondern genießerisch und schwelgend sein Ich über dem Traum einer schönen, einer natürlichen, einer kunsthafte Welt zu vergessen sucht.

Zweites Kapitel

Die neuen Formbestrebungen

Das sind die allgemeinen Züge der Epoche, die mit dieser Erneuerung der inneren Lebensformen auch einen neuen Stilwillen verband, von dem das Allgemeine hier angedeutet sei: rein äußerlich betrachtet gewinnt die Versform — gegenüber der naturalistischen Prosa — eine neue Bedeutung. Im Drama wendet man sich wieder strafferen Versformen zu; die impressionistische Detailschilderung weicht wieder mehr allgemeinen Bühnangaben; mit der Bevorzugung des Verses vor der Prosa entsteht auch wieder eine neue Freude an der gehobenen Sprache, am gewählten Wort. Am deutlichsten wird dies in der Lyrik: die Saloppheit und Keckheit der naturalistischen Sprache Dehmels und Liliencrons wird von der pretiösen Feierlichkeit Stefan Georgescher Prägung abgelöst. Selbst die Prosa des Romans und der Novelle wird von dieser Tendenz zu gehaltener Sprachführung er-

griffen: man vergleiche daraufhin einmal Ricarda Huch s frühe Prosa oder selbst Thomas Manns erste Arbeiten mit dem Sprachstil Schlops in seinen Romanen, und die ganze Umwandlung ist mit Händen zu greifen.

Endlich als letztes: nicht nur die Sprache formt sich um; auch der Sinn für strenge Form im ganzen wird wieder lebendig. Der Kultus der Skizze ebbt ab; man besinnt sich wieder auf gültige Gesetze der allgemeinen Formen, ja, geradezu ausgestorbene Formwelten tauchen erneut auf: in der Lyrik etwa der Hymnus, das Sonett, die Terzine; in der erzählenden Kunst die echte Novelle, selbst das Lehrgedicht (bei Spitteler); im Drama freilich stockt, aus Gründen, die später darzulegen sind, diese Entwicklung und bleibt im Äußeren stecken: in der Erneuerung des Verses, in der Einführung des lyrischen Monologes und des antithetischen Zwiegesprächs.

So sehr war diese Wendung zur Form ein Neues, daß die erste Generation der Neuromantik im Bewußtsein ihrer Entdeckerfreude weit über jedes vernünftige Ziel hinausschoß und einem Kultus der Form um ihrer selbst willen huldigte. Das *l'art pour l'art*, die reine Musik des Wortes, das Spiel der Gesten, die leere Komödie der Worte, die mit sich selber spielten, ein spielerischer Formalismus bezeichnen die Auswüchse dieser Bewegung zur Form und zugleich die Grenzen des eigentlichen Schöpferischen in der ersten neuromantischen Generation.

Drittes Kapitel

Die Ahnherren der Neuromantik in Europa

Die eigentlichen Ahnherren der Neuromantik in Europa sind bei weitem nicht so zahlreich wie die Ahnherren des Naturalismus. Das ist nicht ohne tieferen Grund so: die westlichen Kulturvölker waren während des 18. und 19. Jahrhunderts vorwiegend durch die Ideen der Aufklärung beherrscht und hatten ihre nationale Romantik hauptsächlich unter deutschem Einfluß erlebt: so Frankreich, so England, so Italien. Da ist es denn kein Wunder, wenn die deutsche Neuromantik vor allem aus heimischem Kulturgut, aus dem Erbe der alten Romantik schöpfte und bald von E. T. A. Hoffmann und Goethe, bald von

Eichendorff und Mörike, bald von Novalis und Hölderlin, bald von Kleist und Arnim ihre Anregungen empfang. Daneben aber sind es vor allem zwei Mittler romantischen Geistes und romantischer Überlieferung, die auf die neue Generation wirkten: Wagner und Nietzsche.

Wagner und Nietzsche

Durch Richard Wagner ist ein dionysisches Element in die deutsche Literatur gekommen: alle Instinkte echter und falscher Romantik geben sich in seinem Werk ein Stelldichein. Da ist Kulturmetaphysik und orphische Tiefe, da ist romantischer Gestus und überschwengliches Theater, da ist Deutschtum (Meistersinger, Ring) und Weltläufigkeit, da ist Rausch, Ekstase und Mythos, da ist Psychologie, Farbigkeit und jede artistische Raffiniertheit. Und das alles, dieses gesonderte Vielerlei wird zusammengehalten durch ein vulkanisches, brünstiges, orgiastisches Temperament, das noch aus seinen Hemmungen neue Genußmöglichkeiten, neue Schwelgereien, neue Raffiniertheiten schöpft (Tristan). Welch ein berückendes Genie des Theaters, welch ein Erschließer neuer Welten des Vergessens, welch ein Zauberer von tausend Gnaden!

Diese genialische Persönlichkeit, die auch in ihrem Lebensstil einen durchaus romantischen Schimmer und Glanz hat, besaß zu allen Gaben des Talentes noch einen ziemlich starken organisatorischen Willen und war einer der größten Reformatoren des Theaters, ja fast der bürgerlichen Lebensform. In seinem Werk waren alle romantischen Bestrebungen, bereichert durch die romantischen Einschlüge der französischen Romantik, durch die Tendenzen des jungen Deutschland, zu einem mächtigen Strom zusammengefaßt. So erhielt er die romantische Überlieferung und suchte zugleich die modernen Bestrebungen in diese Überlieferung einzubeziehen, ja, in einem gewissen Sinne popularisierte er erst recht eigentlich die romantische Bewegung, indem er sie mit Sentimentalitäten und Raffiniertheiten aller Art verbrämte.

Eigentlich ist alles Wesentliche der neuromantischen Bewegung schon in Wagner vorgebildet: da ist vor allem die Neigung zum deutschen Mythos, da ist zugleich die Psychologisierung des Mythischen; an Rausch und Dynamik der Sprache fehlt es Wagner nicht, und selbst sein

metaphysischer Pessimismus, seine durch Kraftgesten ängstlich verborgene Lebensmüdigkeit hat noch weiter gewirkt und die neuromantische Generation befruchtet.

Mit Wagner zugleich erhob sich sein schärfster Kritiker aus innerer Geistesverbundenheit: Friedrich Nietzsche. In Nietzsche revoltiert schon eine neue Generation gegen den romantischen, dionysischen Zauber, den Wagner in Werk und Leben um sich verbreitet hatte. Nietzsches Kulturpessimismus, seine romantische Sehnsucht nach neuer Kultur, seine zerfasernde Psychologie aller europäischen Werte, sein müder und verzweifelter Nihilismus, aber auch seine Schöpferfreude an neuen Werttafeln, all das hat für die neuromantische Generation eine unendliche Anziehungskraft besessen. Nietzsche rang mit dem Problem der Dekadenz und zugleich mit der Möglichkeit neuer Religionsformen, neuer Mythen. Er war, und darauf beruht seine Kritik an Wagner, ein Verächter aller Sentimentalität, aller billigen Illusion. Er empfand Wagner durchaus als Dekadenten, als Nihilisten, als Spätling einer zivilisatorischen Epoche, und er wandte sich mit dem ganzen Eifer eines Propheten gegen ihn, im Namen einer neuen Gottheit voll Stärke, Mut, Lebensfreude, die er in den Hymnen Zarathustras zu gestalten versuchte. Aber Nietzsche blieb doch im ganzen auf dem gleichen Boden der romantischen Tradition wie Wagner auch und schuf so, genau wie sein Antipode, die Atmosphäre, in welcher die neue Romantik als Kultur- und Kunstbewegung gedeihen konnte.

Es ist nicht nur die Konzeption des Übermenschens-Ideals, das etwa auf die Jungen jener Tage gewirkt hat. Es war der Wille zur Gestaltung des inneren und äußeren Lebens unter dem Einfluß literarischer Ideen, es war der immer erneute Hinweis auf die Glaubenslosigkeit des Zeitalters, der Aufruf zu einer Neubegründung der Kultur auf der Grundlage neuer mythischer Vorstellungen, es war das einheitliche, aus letzten Sehnsüchten und Wünschen gespeiste Kulturgefühl Nietzsches, das auf die vom bloßen Naturalismus unbefriedigt gelassene Generation um 1900 wirkte. Man glaubte, hier neuen Antrieb zur kulturellen Einheit, neue Möglichkeiten wesenhaften Lebens, neue Ansätze einer sich erst bildenden Religion zu spüren, inmitten einer materialisierten Zeit, die sich

eben im aufklärerischen Naturalismus ein Ausdrucksorgan geschaffen hatte, und man griff begierig danach, um eine letzte Anstrengung gegen den herrschenden Zeitgeist zu machen.

In Wagner und Nietzsche leuchteten noch einmal alle Werte einer europäischen und deutschen Kultur auf, welche von den neuen Tatsächlichkeiten der Industrialisierung und der Technisierung, der Massenhaftigkeit und des Großstaates nichts wußte, nichts wissen wollte. Dies war die Bezauberung, welche von den beiden späten Romantikern ausging: man sah sich in den Kreis bester deutscher Kulturüberlieferung gezogen, wenn man ihnen anhing, und man gewann den schönen, aber illusionären Glauben, daß man diese edelste Kulturzeit wieder heraufführen könne durch guten Willen, Einsicht und heißestes Bemühen.

Neben diesen beiden deutschen Wortführern einer romantischen Weltstimmung sind es nur wenige Ausländer, die auf die beginnende Neuromantik Einfluß haben. In erster Linie zu nennen sind dabei ein Engländer und ein Franzose: Ruskin und Gobineau.

Ruskin, Gobineau, Dostojewskij

John Ruskins Bedeutung liegt in der fanatischen Bekämpfung der Häßlichkeiten, welche durch die Maschine und den durch sie zunächst bedingten Verfall des handwerklichen Kunstfleißes in die Welt gekommen ist. Er sah sehr scharf die Schäden der frühkapitalistisch-technischen Produktionsweise und brandmarkte sie mit dem ganzen Temperament eines reformatorischen Geistes. Zugleich rief er alle noch lebendigen Kräfte einer alten kunstgewerblich-handwerklichen Tradition auf, um dem „modernen Unwesen“, der „modernen Häßlichkeit“ entgegenzuarbeiten. Der Erfolg seiner Bemühungen war eine sehr feine, aber sehr unwirkliche ästhetische Kultur allerengster Kreise und eine Verleumdung des modernen Geistes und seiner ästhetischen Möglichkeiten, die noch heute nicht ganz überwunden ist und immer neue Romantizismen erzeugt.

Neben Ruskin ist es vor allem der Graf Gobineau, der an der Bildung des neuromantischen Weltbildes mitgeschaffen hat, und zwar vor allem durch seine ästhetisch-

biologische Begründung der Rassentheorie. Diese hat sich freilich bei Gobineau noch nicht zu einseitiger Ablehnung des jüdischen Wesens verengt, sondern ist weit allgemeiner gefaßt und macht die Zuordnung ästhetischer und kultureller Werte zu biologischen Voraussetzungen, zu rassemäßigen Blutzusammensetzungen, zum Eckpfeiler einer historischen Welterklärung. Eine eigentümliche Metaphysik des Blutes, die auch bei Nietzsche und, viel später, bei Spengler noch nachwirkt, gibt Gobineau und seinen Anhängern die Möglichkeit, in dem Chaos der modernen Kulturauflösung, in dem Durcheinander neuesten Stilwirrwarrs einen Wertmaßstab und eine Urteilkategorie zu benutzen, um das „Gesunde“ vom „Ungesunden“, das Echte vom Unechten, das Adlige und Aristokratische vom Unedlen und Plebejischen zu sondern.

In diesem Zusammenhang ist auch der zweiten Wirkung Dostojewskijs zu gedenken. Während in der naturalistischen Epoche von Dostojewskij nur die Kunst naturalistisch-eindringlicher Schilderung, nur sein Psychologismus, seine Analyse des Menschen und seiner Hintergründe bekanntgeworden war und gewirkt hatte, begann nun allmählich auch der metaphysisch ergriffene Mensch in Dostojewskijs Werk zu sprechen. Dostojewskij nicht nur als naturalistischer Romancier, als Schilderer russischen Milieus, sondern als metaphysischer Grübler fing an, auf der Bühne des europäischen Geistes zu erscheinen. Freilich, seine stärkste Wirkung fällt erst in einen späteren Zeitabschnitt: als die Neuromantik ausklingt und sich in den Expressionismus zu wandeln beginnt, wird, in einer Zeit der Weltuntergangsprophetie, Dostojewskijs religiöser Chiasmus wirklich ganz lebendig.

Französische Neuromantik

Wenden wir uns vom allgemeinen Geistesleben noch einen Augenblick zur reinen Dichtung, so treten uns die Gestalten Baudelaires und Verlaines entgegen, die auf die neuromantische Dichtung einen erheblichen Einfluß gewannen. Nicht nur die Strenge der Form, auch die unterirdische, dem Grauen und der Melancholie, dem Verfall und der Metaphysik zugewandte Stimmung beider Dichter läßt sie der jungen neuromantischen Generation als Vorbilder erscheinen. Die „Blumen des Bösen“ vor allem

haben auf eigentlich alle Poeten der Neuromantik gewirkt; die Mischung aus Wollust und Grauen, aus Tod und Melancholie, aus Verfall und Ekstase war für diese Fin-de-siècle-Naturen nur allzu verlockend. Die tiefe Leidenschaftlichkeit dieser beiden französischen Lyriker weckte in Deutschland Widerhall, und so ist es denn kein Wunder, wenn Dichter ersten Ranges wie Dehmel und Stefan George sich um Übersetzung dieser gefeierten Franzosen mühten und aus dieser Bemühung klassische Eindeutschungen hervorstiegen.

Neben Baudelaire und Verlaine ist es vor allem der Schöpfer der symbolistischen Schule, Stefan Mallarmé, der auf dem Wege über Stefan George Epoche in der deutschen Neuromantik gemacht hat. Mallarmés Kunst besteht in der geheimnisvollen Umkleidung modernster Empfindungen mit den Symbolen fernster Kulturen sowie in der Symbolisierung gegenwärtiger Seelenzustände durch Bilder und Gestalten, die nur in Ahnung und Andeutung auf das tatsächliche Erlebnis hinweisen. Die indirekte Form, so möchte man diesen romantischen Symbolismus kurz bezeichnen.

England und Amerika

Neben diesen französischen Ahnherren der Neuromantik wirken auf die deutsche Bewegung doch auch einige angelsächsische Schriftsteller: die Amerikaner Edgar Allan Poe und Walt Whitman, der Engländer Oskar Wilde. Poes Kultus des Grausigen, Bizarren, Seltsamen hat die Phantasie der deutschen Neuromantiker aufs nachhaltigste angeregt. Er hat als erster nicht nur die Sensationen der Kriminalistik, sondern weit darüber hinaus die Sensationen des Okkulten, des Mystischen, des Übersinnlichen zu gestalten gewußt. Er ist der Schöpfer nicht nur der modernen Kriminalnovelle, sondern auch der modernen okkultistischen Erzählung. So kehren auf dem Wege über Amerika Anregungen der deutschen Romantik, wie sie besonders E. T. A. Hoffmann, der einzige deutsche Romantiker von Weltgeltung, gegeben hatte, nach Deutschland, zurück.

Der andere große Amerikaner, der in der deutschen Neuromantik wirkt, ist Walt Whitman. Seine hymnische Kraft, sein bedenkenloses Sicheinfügen in modernste

Massenentwicklungen, sein optimistischer Glaube an Fortschritt, Menschenbrüderschaft, Kulturentwicklung haben nicht in gleichem Maße Einfluß in Deutschland gewonnen. Das Beste an Whitman, sein soziales und kulturelles Evangelium des amerikanischen Optimismus, hat gar nicht gezündet: seine Wirkung war vorwiegend artistisch. Die freie Rhythmik seiner Hymnen, die breite Entfesseltheit des lyrischen Ausströmens und allenfalls sein pantheistisches Weltgefühl haben ihn in den Kreisen der Neuromantik beliebt gemacht. Die ganze Breite seiner Persönlichkeit hat erst die expressionistische Generation berührt.

Weitaus am stärksten hat die neuromantische Bewegung O s k a r W i l d e bewegt, und zwar nicht der Verfasser feiner Gesellschaftskomödien und geschliffener Gesellschaftssatiren, sondern der moralisch freie Ästhet, der Verwirklichter Nietzschescher Übermenschenmoral, der geistreiche Zyniker. Es sind vor allem sein Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“, daneben seine Aphorismen und in weitem Abstand seine Märchen, die Aufsehen erregten. Im Dorian Gray hat eine ganze Generation Vorbild und Ideal ihrer Menschengestaltung gefunden: der melancholische, von Dämonie umwitterte Freigeist der besten Gesellschaftskreise, der sich früh über alles Herkommen und alle Sittlichkeit hinwegsetzte, der im Ausformen seiner ästhetischen Persönlichkeit Rechtfertigung seiner selbst fand: das war ein Mann nach dem Willen der Neuromantik. Nietzsches Übermenschentum schien in Oskar Wilde Fleisch geworden zu sein. Die Dekadenz in seinem Wesen, die Krankhaftigkeit und Brüchigkeit seines rein artistischen Wesens übersah man, oder man fühlte sich im geheimen ihr verwandt. In jedem Betrachte: Wilde wurde ein idealer Fall der neuen Romantik, und die betörende, raffinierte Sprache seiner „Salome“ berückte, vor allem, nachdem Richard Strauß sich ihrer bemächtigt hatte, die deutsche Bildungswelt, bis dann die Katastrophe des Krieges diesem Spuk ein Ende machte.

Man sieht aus dem wenigen, was hier über die Ahnherren der Neuromantik gesagt werden konnte, welches Grundproblem in der neuromantischen Bewegung eigentlich gestellt und je nach Temperament und Stärke der individuellen Begabung zu einer Lösung zu bringen versucht wurde: es ist die Frage nach dem zukünftigen

Schicksal der europäischen Welt, es ist das **D e k a d e n z**-problem, das in den mannigfachsten Verkleidungen auftaucht, es ist der beängstigende Zweifel an der Zukunft Europas, der all diese Dichter und Denker quält und bis zur Verzweiflung treibt. Die Antwort aber auf diese Schicksalsfrage ist: romantische Rückwendung zu den Kulturen der Vergangenheit, zu der letzten großen europäischen Synthese am Anfang des 19. Jahrhunderts, zu jeder Form von Konservativismus, zu jeder Form von Renaissance, zu jeder Form von Kultur des Individuums.

Viertes Kapitel

Ein Zwischenspiel: Wedekind und die Boheme

Ehe wir uns den schöpferischen Gestalten der Neuromantik zuwenden, möchten wir einer der in Deutschland nicht ganz seltenen Erscheinungen unsere Aufmerksamkeit widmen, die, zwischen den Parteien stehend, doch gerade darum die Bestrebungen einer Epoche rein in sich darstellen. Wedekinds Figur ist durchaus romantisch, sein Stil impressionistisch, sein Stilwille auf groteske Tragik, auf tragische oder komische Groteske angelegt. Er beginnt heute schon eine gewisse Klassizität zu gewinnen und zugleich zu altern und zu welken. Er ist, in einem sehr bestimmten Sinne, fast mehr eine Angelegenheit der Literatur als der Dichtung, aber eben deshalb wichtig im Zuge der literarischen Entwicklung.

Wedekind wurzelt mit einem großen Teile seines Lebenswerkes in der eigentümlichen Kulturatmosphäre der Boheme. Das Widerspiel der Boheme ist das Spießbürgertum, und allein in dieser dialektischen Spannung zum Spießbürger lebt der Bohemien. Gäbe es keine Spießbürger, so verschwänden die Bohemiens. Das Spießbürgertum kennzeichnet sich dadurch, daß in den Trägern dieser Lebensform ein wirkliches, echtes Interesse für die bedeutenden Fragen des Lebens überhaupt, wie für die tieferen Probleme der gegenwärtigen Zeit nicht vorhanden ist; daß man im Spießbürgertum in einer geistigen Enge und Dürftigkeit dahinlebt, die ohne ein Bedürfnis nach geistigem oder auch nur starkem Leben, ja ohne eine Ahnung von dem Dasein eines reicheren und

volleren Lebens außerhalb seiner engen Welt ist. Die Boheme nun hat, im Gegensatz zum Philisterwesen, gerade dieses, jenem mangelnde, leidenschaftliche Interesse für die geistigen Fragen wie für die Problematik des gegenwärtigen Lebens; aber was sie nicht hat, das ist die Tugend der Beschränkung, jene einfache, selbstsichere, selbstverständliche Pflichttreue, jene Ruhe und Gefestetheit, welche, leider nur auf die materiellsten und engsten Bedürfnisse angewandt, das Spießbürgertum als seine positiven Werte einzusetzen hat. Die Grundvoraussetzung für die Existenz der Boheme, so gut wie des Spießertums ist diese: daß die große Menge einer Nation keinen Anteil mehr nimmt an den tieferen Fragen ihrer Gegenwart, daß die Mehrheit eines Volksganzen von den Interessen seiner geistig Besten abrückt und sie als überflüssig, unnütz, lästig empfindet. In dem Augenblick, wo diese Trennung zwischen den geistigen Führern und dem gebildeten und tätigen Teil einer Nation sich vollzieht, schiebt sich zwischen die geistig Schaffenden und die geistig Uninteressierten eine eigentümliche Schicht von Vermittlern: empfängliche, leicht bewegliche, rezeptive Geister, mit einer großen Liebe zum geistigen Leben und einer nicht genügenden Kraft, selber produzierend an der Erhaltung dieses geistigen Lebens teilzunehmen. Mit der Zeit verschärft sich durch wechselseitiges Sichbefestigen die Scheidung immer mehr, und am Ende stehen die Vermittler und die Schaffenden auf der einen Seite dem uninteressierten Publikum auf der anderen Seite schroff gegenüber.

Im Verfolg dieses Vorgangs kommt dann auch einmal die Zeit, wo die vermittelnde Schicht, eben die Boheme, aus dem Gegensatz gegen das Spießbürgertum heraus zu einer Art von Scheinproduktivität gelangt: sie zieht aus dem Kampf gegen die Gleichgültigkeit und das Unverständnis der Menge die Kraft zu einer blutigen Satire. Durch diesen Gegensatz und in diesem Gegensatz zum Philisterwesen lebt die Boheme.

Die Boheme ist in Deutschland im Beginn des 19. Jahrhunderts, im Zuge der romantischen Bewegung, wo nicht zuerst entstanden, so doch zuerst sich ihres Gegensatzes gegen das Philisterwesen bewußt geworden. Man darf wohl sagen, daß die romantischen Literaten die ersten deutschen Bohemiens waren, die sich dessen voll bewußt

waren, und die bewußt das „Krieg den Philistern“ zu einem Kampfrufe erhoben. In jener Zeit zuerst rückte die breite Masse des Volkes von der Literatur und von den geistigen Strebungen der Zeit ab, isolierte die Träger der Literatur und erzeugte in ihnen ein Gefühl der Überflüssigkeit, welches sie nur überwinden konnten, indem sie sich mit der Glorie der Märtyrer und der Propheten umgaben und die Aufgabe der Dichter ins schier Ungemessene steigerten. Nicht zu Unrecht haben die Romantiker in Nicolai, dem Berliner Aufklärer, das Urbild des Philisters verspottet: er vertrat in seinen späteren Jahren den satten Rationalismus, dem die Rätsel des Lebens in alle Ewigkeit gelöst waren, der sich im Besitz alles Wissens und aller Kultur glaubte, der alles, was sich in seine Begriffsnetze nicht fangen lassen wollte, einfach ignorierte, und damit das allein ewig verjüngende Streben und Ringen aufgab. Seit jener Zeit sind in immer steigendem Maße die Literatur, die bildende Kunst, aber auch junge Wissenschaftszweige und nahezu alle bedeutenden Ideen dem Publikum aufgezwungen worden. So ist es gekommen, daß die Boheme und ihre Abart, die Ästheten, als eine Mittelschicht sich zwischen die wirklich Schaffenden einer Zeit und die große Masse des Volkes geschoben hat. Alles, was den Philistern fehlt, um kulturelle Leistungen zu erkennen und zu würdigen, Interesse, Empfänglichkeit, Lust und Liebe zur Sache und geistige Freiheit — all das ist beim Bohemien übermäßig ausgebildet. Er lebt und webt einzig in kulturellen Interessen; er hat eine wahre Sucht nach geistiger Freiheit; er wütet gegen den Philister und ist aus Furcht vor geistiger Trägheit und aus Mangel an konzentrierendem Willen in ewiger rastloser Unruhe. Aber ihm fehlt ein Gegengewicht: innere Tüchtigkeit, ein bestimmtes, beschränktes Gebiet des Tuns, Verantwortlichkeit und Selbstbegrenzung: so wird seine Freiheit zur Willkür, seine geistige Bewegtheit zur Unruhe, sein kulturelles Interesse zum Kulturhochmut, und es ergibt sich schließlich, daß der Bohemien gleichsam ein Spieß mit umgekehrtem Vorzeichen ist, und daß sein Weltbild — in anderer Weise zwar und aus anderen Fehlerquellen — ebenso falsch, schief und unklar ist, wie das des eingefleischtesten Spießers, der alles vom Standpunkt seiner engen Moral und seines beschränkten Bedürfnisses betrachtet.

Diesen Typus des Bohemiens nun stellt Frank Wedekind rein dar. Seine Produktion ist durchzogen, von „Frühlings Erwachen“ an bis zum „Simson“, von dem Gegensatz des genialen Einzelnen, des Künstlers, des Dichters zur bürgerlichen Gesellschaft. Der geniale Einzelne ist bald der erotisch erregte Jüngling, bald der Abenteurer von Keith, bald der Schönheitssucher Karl Hetmann, bald der Kammersänger, bald die emanzipierte Franziska, bald die wilde Naturkraft Lulu, bald der heldische Simson — die bürgerliche Gesellschaft wird bald von den Eltern und Lehrern, bald von den Spießbürgern, bald von den biblischen Philistern, bald von einem Zirkusdirektor vertreten: Tatsache ist, daß in jedem Wedekindschen Werke alles Pathos aus dieser Sonderstellung des genialischen Individuums zum blöden Bürgerpack fließt. Schon in dieser Ausschließlichkeit des Stoffes zeigt sich die bohemehafte Veranlagung Wedekinds — er ist niemals über diesen Gegensatz hinausgekommen, ja man kann ruhig sagen, daß sein Blick überhaupt nicht weiter reicht als bis zur Erkenntnis des Spießertums und seines Widerspiels: der unsicheren Bohemeexistenzen an der Grenze eben dieser Spießervelt. Die Ganzheit des Menschenwesens sieht Wedekind ebensowenig wie die wirklich großen und tiefen Probleme des Daseins. So bleibt er immer in dem Kreise: hie Spießer — hie genialer Übermensch, einfacher zu reden: hie Bohemien — hie blöde Masse.

Wir schilderten vorher den Bohemien als den geborenen Dilettanten und Abenteurer des Lebens, als den Moralisten und Weltverbesserer von Beruf. Hierzu besaß Wedekind in einer eigentümlichen Anlage seiner Natur die vortrefflichsten Voraussetzungen: einmal war das erste tiefe Erlebnis der Erotik, über das er im Grunde nie hinausgekommen ist, von vornherein geeignet, ihn in einen Gegensatz zur bestehenden Gesellschaft zu bringen, die zu einem guten Teil auf der Zügelung des erotischen Naturtriebes aufgebaut ist — dann aber steckt in Wedekind auch noch ein Virtuose des geistreichen Einfalls, der dialektischen Pointe, des *Aperçus*, und zugleich in inniger Verbindung mit dem erotischen Trieb der unzerstörbare Hang zum Weltverbessern, zum Moralisieren, zum Spintisieren. Indem nun Wedekind sich der für einen Dichter sehr zweifelhaften Neigung zum Philosophieren in Ein-

fällen, zum Weltverbessern aus losem Aperçu heraus hingab, überantwortete er sich rettungslos dem Treiben der Boheme, dem Bauen von phantastischen Weltbildern aus klaren Einfällen, dem Profanieren aus Lust am Widerspruch, dem Spiel der Pointen um des Witzes willen.

Vom Erlebnis des Eros als einer unheimlichen Macht ging Wedekind aus; früh hat er gefühlt, wie dieser übermächtige Trieb stets bereit ist, im privaten Leben des Menschen — und ein anderes kennt Wedekind nicht — verheerend zu wirken, die Konventionen zu brechen und die ihm verfallenen Geschöpfe in einem wilden Strudel zum Abgrund und zur Vernichtung zu reißen. Den unzweifelhaft stärksten Ausdruck für dieses Erlebnis findet Wedekind in „Frühlings Erwachen“, in einigen Novellen und, wenn auch schon getrübt und gestört, in der sogenannten Lulu-Tragödie.

Der Widerstand des Publikums, welches gerade in erotischen Dingen empfindlich ist, warf — im Verein mit der eigenen quälenden Anlage des Schriftstellers zum immer erneuten Durchleben des erotischen Problems — den Dichter in die Kreise der Boheme: seine dialektischspielende Begabung, sein Moralistentum hielt ihn für immer in der Atmosphäre der Boheme fest. Mit Notwendigkeit wurde der Erotiker zum Abenteurer. Ihm blieb, als einer echten Bohemenatur, die Welt immer ein Chaos, vom Zufall regiert, genossen am besten vom Abenteurer im tanzenden Spiel über den Abgründen des Daseins. Was von Dichtertum in ihm war, wurde im Dienste einer dialektischen, auf Moralisieren und Weltverbessern gestimmten Natur verbraucht — er verpuffte seine komischen Kräfte in Satire und Karikatur, wie er seine Denkkraft in Aperçus und geistreichen Pointen verzettelte.

In der Jugend überwiegt jenes erste Gefühl des Gegensatzes von Konvention und Eros, und solange dies Gefühl stark ist, gelingt Wedekind die lyrisch-bewegte Skizzenreihe „Frühlings Erwachen“, gelingen ihm Gedichte etwa in Heines Art, gelingen ihm endlich gute Novellen wie der „Brand von Egliswyl“, „Das Opferlamm“ u. a., die man im ersten Band der Gesamtausgabe vereinigt findet. Hier herrscht die ursprüngliche Lust am Gestalten von Menschen und Schicksalen über die Satire und die Karikatur, die freilich auch hier („Rabbi Esra“, „Lehrer-

konferenz" und „Frühlings Erwachen“) nicht fehlen. Der Protest des Dichters gegen die Gesellschaftsformen der Gegenwart wird nicht nur direkt durch Karikatur und bissige Bemerkungen (z. B. die Lehrer am Grabe Moritz Stiefels) gegeben, sondern auch indirekt durch die Trauer, welche das Schicksal seiner Helden, seiner Wendla Bergmann, seines Moritz Stiefel, seines Knechtes im „Brand von Egliswyl“, im Leser oder Zuschauer erweckt.

Nach dem Verrauschen dieses ersten pathetischen Jugendfeuers beginnt das Lebensproblem in seiner Gesamtheit, d. h. soweit es vom Erotischen und vom Gegensatz gegen das Philisterwesen aus gesehen wird, in den Empfindungskreis des Autors zu treten. Und nun, da es nicht mehr nur auf Gefühl, sondern auch auf Verstand und Willen ankommt, treten die für das Dichterische unheilvollen Züge in Wedekinds geistiger Physiognomie schärfer und schärfer hervor: er ist neben dem Erfühler des Erotischen eben auch noch ein Virtuose des Einfalls und der dialektischen Pointe und ein unverbesserlicher Moralist. Indem wir jene erste Eigenschaft in den Stücken seit „Frühlings Erwachen“ verfolgen, kommen wir zu einer Betrachtung über Wedekinds Form: die Betrachtung jener zweiten Eigenschaft führt zu einer Darlegung seiner Ideen, des Gehaltes seines Werkes. Diese Betrachtungsfolge ist auch in einem zeitlichen Sinne zu verstehen: die Reihe der Stücke vom „Marquis von Keith“ über „So ist das Leben“, „Kammersänger“ bis zur Lulu-Tragödie lassen das Problem von Wedekinds Form, jene Reihe von Stücken von „Hidalla“ über „Totentanz“, „Stein der Weisen“, „Schloß Wetterstein“ bis zur „Franziska“ lassen das moralische Problem Wedekind deutlich hervortreten.

Wedekind hat eine natürliche Begabung dafür, in einer Situation das Gegensätzliche, sich Ausschließende aufzuspüren und es in einem Witz zur Form zu verdichten. Das kommt daher, daß er ein Dialektiker ist, und es zeigt sich diese seine Neigung zur Dialektik sehr deutlich in seinen Schriften: seine Verse sind in der Art Heinrich Heines auf Pointen hin gebaut, und seine „Dramen“ sind Aneinanderreihungen von Diskussionen, von dialektischen Stegreiferzeugnissen, von witzigen Einfällen. Strindberg ausgenommen, wird bei keinem Schriftsteller der gegenwärtigen Epoche soviel, und zwar so besonders

dialektisch erörtert wie bei Wedekind. Man mag eine beliebige Szene aus seinen Stücken lesen: nie ist eigentlich von Handlungen, von Leidenschaften, von drängendem Tun die Rede — was doch die besondere Substanz des dramatischen Dichters ist —, sondern immer ist Wedekinds Dialog ein Gleiten von Pointe zu Pointe, von Witz zu Witz, von Antithese zu Antithese. Ob man daraufhin ein so frühes Werk wie „Frühlings Erwachen“ oder ein spätes Stück wie „Totentanz“ prüft, immer läßt sich dies gleiche beobachten: was die Stücke notdürftig zusammenhält, ist die Einheit des diskutierten Themas — im ersten Falle das Pubertätsproblem, im letzteren das Dirnenproblem —, niemals liegt die Einheit im Schicksal der Personen, in einem dichterischen Gesamttempfinden. Ob die Schüler untereinander sich besprechen oder mit den Mädchen reden, ob die Eltern sich über Erziehung streiten, oder ob Moritz Stiefel, der Tote, mit Melchior Gabor, dem Lebenden, und dem unbekannten Herrn auf dem Kirchhof philosophiert, immer ist es Diskussion über Abstraktes, niemals leidenschaftliche Rede, nie Persönliches, immer witziges oder bitteres Improvisieren, niemals drängende Handlung in Worte gepreßt.

Beobachtet man einmal die Bühnenwirkung seiner Stücke, so ergibt sich dem nachdenklichen Zuschauer folgendes: die einzelne Szene fesselt, das Ganze erzeugt Öde; anders gesprochen: das geistreiche, witzige Hin und Her des Dialogs täuscht über die mangelnde Handlung fort; die einzelne Szene, weil auf irgendeine schlagende Schlußpointe hin gebaut, ist wirksam; das Ganze aber, weil ohne inneren Sinn und ohne inneres Ziel, führt ins Leere. So erklärt es sich, daß etwa die einzelnen Abgänge der Figuren dankbar sind: sie gehen meist mit einem Bonmot, einem witzigen Einfall ab — und das wirkt im Augenblick immer (ähnlich wie es im 18. Jahrhundert Iffland machte). Ein starkes Gefühl für szenenmäßige Theaterwirkung hat Wedekind, aber was ihm fehlt, das ist die Fähigkeit zur dramatischen Konzeption im Ganzen.

Als Beweis für diese Behauptung diene die Analyse des Lulu-Dramas. Hier ist die Komposition so, daß Lulu, die personifizierte erotische Weiblichkeit, in jedem Akt einen Mann vernichtet. Eine durchlaufende Handlung ist nicht zu bemerken, es sei denn, daß man den Kampf

zwischen Lulu und Dr. Schön als eine Art von Handlung bezeichnen will. Im Prinzip könnte aber das Stück nach jedem Aktschluß aufhören, denn bei jedem Aktschluß ist ein Liebhaber vernichtet, ein neuer schon gewonnen. Die Einheit wird durch eine gewisse Einheit der Personen gewahrt, dann aber, und das vor allem, durch die Einheit der erörterten These: daß nämlich der Eros in der bürgerlichen Welt alles vernichtet. Bilden die ersten vier Akte der Lulu-Tragödie den Aufstieg des Weibes als Trägerin des Eros, so schildert Wedekind in den drei Akten der „Büchse der Pandora“ den Abstieg und Verfall des Eros. Es kam ihm nach seinem eigenen Geständnis im Vorwort zu diesem Stücke darauf an, in der Person der Gräfin Geschwitz den anormalen Geschlechtstrieb für die Bühne zu gewinnen, also gleichsam den Eros in der Verirrung zu schildern. Auch in diesem zweiten Teil der Lulu-Tragödie kann von einer eigentlichen Handlung nicht die Rede sein; es handelt sich nur um lose aneinandergefügte Szenen, in denen teilweise immer wieder die gleichen Personen auftreten; niemals konzentriert sich das Interesse auf wirkliche Schicksale, die mit Notwendigkeit zu einem tragischen Ende führen, vielmehr ist es eine Schilderung des Zerfalls und der Zerrüttung von einzelnen Menschen durch den Eros in lose nebeneinanderstehenden Szenen. Daß Wedekind eine Komposition in Kontrasten angestrebt hat, ist sicher daraus zu ersehen, daß er Lulu anfangs im vollen Glanze ihrer Schönheit und sinnlichen Macht schildert und sie zuletzt in einer elenden Dachstube, in tiefster Erniedrigung, unter dem Messer eines Bauchaufschlitzers fallen läßt. Dabei taucht das im ersten Akt gemalte Bild, Lulu in ihrer schönsten Zeit darstellend, noch einmal auf. Man sieht an diesem einzigen Beispiel schon, wie diese sogenannte Komposition nur vom diskutierten Thema, vom Denken her angefaßt ist, und wie es sich mehr um den Erweis einer These, um eine karikaturhaft übertriebene Satire und Sittenschilderung als um ein tragisches Schicksal im Rahmen einer festgefügtten Handlung handelt. Was hier für den Gang eines seiner bekanntesten Dramen ausgeführt wurde: daß seine Stärke im Detail, in der einzelnen Szene, im Einfall liegt, das zeigt auch für die einzelne Szene ein Beispiel aus einem der besten Stücke Wedekinds, die Schlußszene des ersten Aktes des „Marquis von Keith“.

Wedekind ist der Spezialist des Erotischen und des Abenteurers in der gegenwärtigen Literatur. Bleiben wir zunächst bei dem ersten: beim Erotischen. Die Empörung über unsere moralischen Anschauungen und die daraus fließenden Verhaltensweisen im Umkreise des Sexuellen haben den Schriftsteller immer und immer wieder entflammt. In den 6 Bänden seiner sämtlichen Werke findet sich keine Abhandlung, außer der einen „Über Erotik“. Darin heißt es: „Diese Geringschätzung und Entwürdigung hat sich aber das Fleisch auf die Dauer niemals gefallen lassen. Das Fleisch hat den Bekennern des Wahlspruches ‚Fleisch bleibt Fleisch — im Gegensatz zum Geiste‘ immer und immer den tollsten Schabernack gespielt. Infolge dieses ewigen Schabernacks hat sich eine andere Partei gebildet, die nach reiflicher Erfahrung dem Wahlspruch huldigt: ‚Das Fleisch hat seinen eigenen Geist‘. Im Sinne der Bekenner dieses Wahlspruches sind die in diesem Buche enthaltenen Erzählungen geschrieben. Ihre Probleme drehen sich um den eigenen Geist des Fleisches, den wir im allgemeinen Erotik nennen.“ (Werke I, 199/200.) Der eigene Geist des Fleisches — das ist ein moralisches Problem, und es wird behandelt von einem Moralisten von Temperament. Dies ist die eine geistige Grundlage von Wedekinds Produktion.

Als Moralist kämpft Wedekind gegen die feige, engherzige Spießermoral, die alles Sexuelle für unberührbar und unbesprechbar, für „unpassend“ hält und unter deren Herrschaft doch zugleich Heuchelei und geheime Unzucht, wo nicht des Leibes, so doch der Gesinnung, wuchern können. Soweit hat der Moralist recht, der freilich, wie jeder Moralist, nur eine Oberflächenerscheinung bekämpft, da er den tieferen Grund und die innere Notwendigkeit der Zustände nicht erblickt.

Nun aber kommt das Positive, und da ergeht es Wedekind wie jedem dialektischen Moralisten: er denkt zu scharf, er bohrt sich am Ende durch das Problem hindurch und landet im Leeren und Verworrenen. Mit einem Worte: im Positiven zeigt sich die vollendete Unvernunft des Bohemiens; er sieht in der Dirne das Höchste.

Aus der allgemeinen seelischen Lage des Bohemiens ergibt sich mit einer gewissen Notwendigkeit die Lust am Abenteuer. Man könnte den Bohemien geradezu einen geistigen Abenteurer nennen. Wurzellos ist sein Leben,

und so ist es kein Zweifel, daß in den späteren Stücken Wedekinds — also zu einer Zeit, wo der älter gewordene Schriftsteller über die Pubertätsqualen seiner erotischen „Tragödien“ hinausgewachsen war und über das Problem des Lebens im ganzen nachdachte — die Helden der Stücke ausgesprochene Abenteurer sind. Der Typus des Abenteurers bietet sich jedem Schriftsteller an, der die Vernünftigkeit des Weltganzen nicht zu sehen vermag, der den Zufall und die Willkür walten sieht und nicht die Vernunft. Das Spezifikum des Abenteurers ist das Zufällige in seiner Existenz, das spielerische Umgehen mit seinem Leben — und man sieht, wie eng sich hier an diesem Punkte der Abenteurer mit dem Bohemien berührt.

In der ganzen Reihe der Stücke vom „Marquis von Keith“ über „Erdgeist“, „Büchse der Pandora“, „So ist das Leben“, „Hidalla“, „Totentanz“, „Der Kammersänger“, „Schloß Wetterstein“ bis zu „Franziska“ stehen Abenteurer im Mittelpunkt. Eine fatale Galerie zweifelhafter Existenzen von Hochstaplern und Abenteurern zeigt sich vor unseren Blicken. Am prächtigsten ist dieser Typ im „Marquis von Keith“ getroffen.

Alle diese Marquis von Keith, Graf Rainer, Casti Piani, Karl Hetmann, Veit Kunz stammen aus einer Familie. Man sieht dies am deutlichsten auch daran, daß sie alle zwischen zwei Frauen stehen: zwischen einer ernsten, schüchternen, hingebenden und einer frechen, sinnlichen, kokottenhaften Frau. So zeigen sie auch alle die nämliche seelische Eigenart: halb sind sie sentimental und kämpfen durch erkünstelte Ruhe und Roheit gegen ihre Sentimentalität, halb sind sie wirklich brutal und roh. Dazu leiden sie alle an Phantasmen: der eine will einen großartigen Feenpalast bauen, der andere das Ideal der Hure predigen, der dritte die Menschheit durch Zuchtwahl veredeln und so fort. Um diese Hauptpersonen schart sich eine Menge internationaler Typen von der Peripherie der Gesellschaft: Seiltänzer, Akrobaten, Verbrecher, Kokotten, Literaten, Zuhälter, Impresarien, Sänger, Tänzerinnen, Reporter, Maler, Kriminalkommissare, abenteuerliche Gräfinnen, Liftjungen, geschiedene Frauen usw. All dieses närrische Volk wirbelt durcheinander, vereinigt sich bei einem Fest, einer Gründung, einem Verbrechen, einem Streich, an einem Spieltisch und läuft dann wieder auseinander. Der Held fühlt sich meistens als verkanntes

Genie, so etwa, wenn zu Karl Hetmann, dem Gründer des Vereins zur Menschenveredelung und Verfasser des Werkes „Hidalla oder Die Moral der Schönheit“, ein Zirkusimpresario kommt, um ihn — als dummen August zu engagieren. Man sieht, es sind abenteuerliche Menschen, die an abenteuerlichen Ideen leiden und zugrunde gehen oder die Welt verachten oder mit ihren Plänen scheitern, weil und wenn sie mit der Realität der praktischen Spießbürger zusammenstoßen, ohne doch einsehen zu können, daß sie, die Abenteurer, auch nicht viel besser sind als die Philister, weil auch sie etwas Dauerndes und Großes zu schaffen, klar zu planen nicht imstande sind. Gerade in dieser Reihe von Stücken, in denen Wedekind sich mit dem Lebensproblem auseinanderzusetzen sucht, zeigt sich in Abwehr und Aufbau die vollendete Unvernunft: die Welt, das ist die Boheme und das engste Spießertum; Zwischenstufen gibt es nicht, nur diese äußersten Extreme. Der Sinn der Welt ist: daß sie, vom Zufall regiert, eigentlich keinen hat. Man denke an den klassischen Ausspruch des Marquis von Keith: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“ Die Frauen sind entweder Dirnen oder unsinnliche Spießerpuppen. So ist alles auf Entweder-Oder in einem doch nur klischeemäßigen Sinne gestellt: nicht Menschliches kämpft gegen Menschliches, sondern Witzblattmenschen gegen Strohpuppen. Und in den positiven Gedanken herrscht dieselbe Unvernunft: es sind Einfälle, witzige Einfälle eines Bohemien, wenn Karl Hetmann die Menschheit durch Zuchtwahl veredeln will und sich dazu in der Person des Pietro Alessandro Morosini einen Zuchtstier hält; wenn Casti Piani, der Mädchenhändler, den Mädchenhandel als eine Arbeit im Dienste der Freude und des Glückes der Menschheit auffaßt.

Bei all diesem verstiegenen Witzeln ist Wedekind einmal eine Komödie geglückt, die, wenn sie auch nicht restlos gelungen ist, doch sein ursprüngliches Talent deutlich zeigt und es doppelt bedauerlich erscheinen läßt, daß dieses Talent aus Mangel an Selbstzucht und Vertiefung nichts Bedeutenderes hervorgebracht hat. Wir meinen den „Marquis von Keith“: diese Hochstaplerkomödie zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sie im Bereich des Möglichen bleibt. Schon der Grundgedanke: daß von Keith einen Feenpalast gründen will, als Konzertsaal und Amüse-

mentslokal großen Stils gedacht, zeichnet sich vor anderen Grundgedanken späterer Werke durch seine Lebensnähe aus. Wie dann der Marquis diesen Plan zu fördern und ins Werk zu setzen sucht, das gibt dem Stück eine gewisse Lebhaftigkeit, die für die mangelnde Handlung entschädigt. Daß dann diesem Abenteurer der Plan scheitert, daß andere seine Idee ausnützen werden, auch das erscheint im Rahmen des Stückes als eine Selbstverständlichkeit — aber den letzten Schritt hat Wedekind auch in diesem seinem besten Stücke nicht getan: er vermochte es nicht, seinen Helden echt ironisch zu nehmen, sondern nimmt ihn halb ernst und halb ironisch und zerstört sich so das Beste eines Komödiendichters, der in der Wirrnis der Handelnden das Geordnete der Welt doch noch zum Bewußtsein bringt dadurch, daß er als unbeteiligter Zuschauer einfach die Irrungen und Wirrungen des Menschenwesens darstellt und nicht gegen Zuständlichkeiten der Gesellschaft erörtert und somit Partei ergreift. Dabei zeigt sich zugleich, wie stark Wedekind von der Atmosphäre der Boheme angekränkt ist; er vermag nicht mehr rein gestaltend den Kampf des Abenteurers gegen die bürgerliche Welt zu zeichnen, sondern er muß vom Standpunkt des Bohemiens aus Stellung gegen das Philistertum nehmen; er muß den abenteuerlichen Helden ernst nehmen, muß ihn als tragische Figur erscheinen lassen, weil eben der Bohemien in Wedekind sich gegenüber der Gesellschaft in der gleichen Lage befindet wie sein Marquis von Keith, weil für Wedekind der Marquis nicht nur eine Person des Stückes, sondern zugleich ein wesentlicher Bestandteil seiner selbst ist. So erreicht Wedekind nicht die heiterhelle Luft der Komödie, sondern er bleibt in der halb ernsthaften, halb satirischen Auffassung seines Helden stecken und kommt so statt zur Komödie zur karikaturistischen Satire, zur moralischen Donquichotterie.

Fünftes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten der Neuromantik

Die Umwandlung des Zeitstils vollzog sich so allmählich, daß eigentlich alle Schriftsteller der naturalistischen Generation davon erfaßt wurden, fast ohne es zu

merken. In ihnen allen wird, nachdem der Naturalismus seinen Höhepunkt erreicht hat, also etwa um das Jahr 1895, ein neues Sehnen und Suchen bemerkbar. So muß an dieser Stelle die neuromantische Entwicklung Gerhart Hauptmanns weiter verfolgt werden, die für das Theater der Neuromantik ebenso entscheidend wurde, wie sie für das naturalistische Drama bestimmend gewesen war. Zugleich aber traten, vor allem in der Lyrik und im Roman, neue schöpferische Gestalten auf: Stefan George, Hofmannsthal, Rilke, Ricarda Huch und der junge Wassermann seien hier genannt. An ihnen und ihrem Werk liest man am besten die Stilbestrebungen der neuromantischen Bewegung ab.

Hauptmanns neuromantische Periode

Da ist zuerst die Entwicklung Hauptmanns zur Neuromantik. Schon der „Florian Geyer“ zeigt die Wendung vom reinen Naturalismus zum neuromantischen Stil, ja diese Wendung kündigt sich, wenn man so will, schon in „Hanneles Himmelfahrt“ an. Hier zuerst klingen Töne einer naturhaften, triebhaften Mystik an, hier zuerst wird, in den visionären Szenen, der Grundsatz des reinen Naturalismus durchbrochen, hier zuerst gewinnt der Vers für die dramatische Dichtung eine neue Bedeutung. Gewiß ist der Untergrund des Hannele-Dramas noch durchaus naturalistisch, wie sich ja Hauptmann niemals ganz von seinen Anfängen hat lösen können: denn schließlich werden die Visionen des Hannele durchaus als pathologische Erscheinungen, als Fieberträume gedeutet, und die ganze Um- und Mitwelt des armen Kindes wird mit dem gleichen eindringlichen Realismus geschildert wie etwa das Webermilieu in den „Webern“. Aber es war doch, gegenüber dem dogmatischen Naturalismus des „Friedensfestes“, der „Einsamen Menschen“ und der „Weber“ ein Neues, wenn hier überhaupt einmal visionäres Erleben in dichterisch erhöhter Sprache auf der Bühne erschien, wenn hier der niederdrückenden Stimmung in den rein naturalistischen Stücken Szenen von ekstatischer Seelenfreiheit gegenübergestellt wurden.

Energischer noch ist die Wendung im „Florian Geyer“ vollzogen. Ein historisches Stück, freilich in durchaus realistischer Form, aber doch auch mit dem Versuch einer

altertümlichen Sprache belastet; das war eine Revolution gegen das Dogma des Naturalismus. Historisches Schicksal trat auf einmal dem erstaunten Gläubigen des Naturalismus entgegen: ein bedeutender Mensch aus der deutschen Vergangenheit wurde in höchst realistischer Weise mit seiner historischen Umwelt auf den Brettern, die die Welt bedeuten, lebendig. Gewiß, es war kein Dynast, kein Mitglied der herrschenden Schicht, kein Kaiser und kein Kurfürst, wie in Wildenbruchs dröhnenden Historien; es war ein aufrührerischer Ritter, ein Volksführer im Bauernkrieg, der da lebte, kämpfte und unterging, aber es war doch deutsche Geschichte, ferne Vergangenheit aus lebendigem Gefühl der Gegenwart herausgestaltet. Damit war das Prinzip des Naturalismus verlassen, und nur die naturalistische Technik geblieben.

Es ist ein kleiner Schritt noch, der Hauptmann zu reinromantischen Gestaltungen führte: in „Elga“, diesem Traumspiel nach dem Grillparzerschen „Kloster von Sandomir“, ist dieser Schritt getan; als Ergebnisse des Naturalismus bleiben in diesem Stück eigentlich nur noch die Rahmeneinkleidung und ein gewisser Realismus in der Charakterzeichnung. Sonst unterscheidet sich das Werk kaum noch von einem echt-romantischen Drama. Noch klarer, ja krasser tritt dieser Stilwandel in Hauptmanns künstlerisch bedenklichstem Werk zutage: in der „Versunkenen Glocke“. Hier ist alles in Märchenstimmung getaucht, Fabelwesen werden beschworen, die Handlung spielt im Mittelalter, die Gestalten sind symbolistisch ausdeutbar und fast mehr Typen und Schemen als wirkliche Menschen. In einigen Episodenfiguren bricht die naturalistische Grundanlage Hauptmanns wohl noch durch, aber sie wirkt schon störend und befremdlich in dem süßen, ja süßlichen Klingklang romantischer Verse, in dem blassen Einerlei romantischer Gestalten, in dem weichen Nebel romantischer Stimmungen.

Zu Shakespearischer Romantik wendet sich Hauptmann dann in „Schluck und Jau“, dem „Scherzspiel in 6 Vorgängen“; aus altdeutscher Sage schöpft er im „Armen Heinrich“. Auch hier kreuzen sich wunderbar genug realistische Züge -- zum Beispiel in den weiblichen Figuren die realistisch geschilderte Hysterie -- mit der märchenhaften Stimmung der alten Vorlage. Vor allem aber bleibt Hauptmann insofern der naturalistischen

Dramentechnik treu, als er mehr lockere Szenenfolgen gibt als geschlossenen dramatischen Aufbau. Entscheidend aber ist, daß er sich ganz der neuen romantischen Sprachbewegung hingibt, die ihn zum Vers und zur gehobenen Wortwahl zwingt, oder ihn doch einer rhythmischen Prosa zugänglich macht, wie in „Und Pippa tanzt“.

Zwischen diesen romantischen Ausläufern stehen dann immer wieder ganz naturalistische Dramen, wie der „Fuhrmann Henschel“, die „Rose Bernd“, der „Michael Kramer“, „Gabriel Schillings Flucht“. Hauptmann ist niemals zu einer ganz klaren Stellung zu den romantischen Bestandteilen seines Wesens gelangt: seine naturalistischen Anfänge, die wahrscheinlich den tiefsten Instinkten seiner Natur entsprechen, standen ihm im Wege, als die neuromantische Epoche übermächtig zu werden begann. Mit dem ganzen Talent seiner Bühnenbegabung wandte er sich den neuen Bestrebungen zu, die ihm eigentlich nicht lagen, auf die nur eine gewisse volkstümliche Lyrik und Mystik in seiner Natur antwortete. Es sind nicht die geistigen, die kulturellen Elemente der Romantik gewesen, auf die Hauptmann reagierte, sondern die märchenhaft-phantastische Seite aller Romantik, ihre Neigung zu den Nachtseiten der menschlichen Natur; ihre naive Lust an den Fabelwesen und Natursymbolen hat ihn ergriffen und zur Gestaltung gedrängt. Eben hierbei aber war ihm die rationalistisch-auflärerische Tendenz seiner Jugendentwicklung hinderlich, die ihn einer nüchternen, desillusionierenden Betrachtung der Dinge zutrieb und ihm jene Naivität schmälerte, die gerade für das volkstümlich-romantische Wesen Grundvoraussetzung ist. Sein Psychologismus, der aus dem Naturalismus stammt, verdirbt ihm die naive Darstellung romantischer Figuren, die meist ins Pathologische entartete Triebmenschen sind und eben jenen letzten geheimnisvollen Hauch der mystisch-märchenhaften Gestalten der alten Sage oder des Volksmärchens nicht mehr besitzen: am deutlichsten wird das an den Figuren der Elga oder der Ottegebe im „Armen Heinrich“. Unzweifelhaft liegt hier ein Zwiespalt zwischen Hauptmanns Natur und seiner frühen Bildungswelt vor, der dann in den epischen Schöpfungen seiner Spätzeit (bis zum „Till Eulenspiegel“ hin) noch deutlicher erscheint.

Vor allem der Roman „Der Narr in Christo Emanuel

Quint“ zeigt, angefangen vom Titel bis in die letzten Stilmittel hinein, diesen Zwiespalt in Hauptmanns Wesen: daß ein heimlicher Romantiker in einer glaubenslosen Zeit dem Nihilismus der Epoche erliegt und ihn doch nicht entschlossen zu bejahen vermag. „Emanuel Quint“, dieser Roman eines Gottsuchers, fast eines Heiligen, ist von einem Manne geschrieben worden, dessen volkhafte Instinkte ihn zu einer frommen Anerkennung des religiösen Glaubens zwingen möchten, während sein falsch geleitetes Intellektuellentum ihn hindert, seinem Glaubenswillen zu folgen. So wird aus einem wunderschönen Heiligenleben eine ironisierende, an manchen Stellen fast gotteslästerlich anmutende Darstellung eines mystisch-religiösen Menschen, der die Etappen des Lebens Jesu in der Umwelt schlesischer Gebirgslandschaft und schlesischer Leinweber nachzuerleben und nachzuleben sucht, um schließlich im Zusammenprall mit einer karikaturistisch gezeichneten Obrigkeit unterzugehen. Überall da, wo Hauptmann seinen dichterischen Antrieben nachgibt, entstehen wundervolle Schilderungen von Menschen, Landschaften, Begegnungen, Vorgängen; überall da aber, wo er als moderner Intellektueller räsoniert und analysiert, lähmt ein einbrechender Nihilismus die schöne Harmonie der Darstellung. So bleibt am Ende ein ganz zwiespältiges Werk, das symbolhaft bezeichnend für die Neuromantik ist: ein großer Stoff wird von einem großen Talent ergriffen und gestaltet, aber es fehlt eine letzte Befreiung von materialistischen Vorstellungen, von der trüben Schwere einer alles Hohe herabziehenden skeptischen Philosophie.

Neben dem „Emanuel Quint“ ist es dann vor allem der „Ketzer von Soana“, der in diese Linie der neuromantischen Entwicklung Hauptmanns hineingehört. An diesem erzählenden Werk, das zugleich eine der reinsten und reifsten Schöpfungen Hauptmanns darstellt, ist es vor allem die große formale Zügelung und Bändigung des schönen und großen Stoffes, eine fast antikische Anschaulichkeit, eine überlegene, dabei ganz ernste und unironische Heiterkeit, die der Erzählung von dem wunderlichen Ketzer und Gottsucher Haltung und Bestand geben. Es ist reinster Stil der Erzählung, der Hauptmann hier einmal gelungen ist. Mythisches Erbgut der Menschheit klingt überall an, ohne daß sich die Darstellung irgendwie ins Mysteriöse, Nebelhafte, Ungestalte verlöre. Die

panische Urkraft wirkt in Mensch und Tier, in Baum und Fels, aber ihr Wirken wird nicht sinnbildlich deutlich gemacht, sondern in den Menschen selber treiben die Urmächte des Eros. des Pan, des Dionysos ihr Spiel. Das Tiefste bleibt unausgesprochen und ist doch eingefangen in diese Dichtung, die in der modernen Zeit spielt und doch zu letzten Menschlichkeiten und mythischen Urkräften vorstößt.

Nimmt man zu diesen erzählenden Schriften noch die Reihe antikisierender und historisierender Dramen hinzu, die vom „Bogen des Odysseus“ bis zur „Winterballade“ und zum „Weißen Heiland“ führt, so rundet sich das Bild der neuromantischen Epoche Hauptmanns ab. Es bleibt auch in diesen späteren Dramen eine gewisse Kraft der Vision in den einzelnen Szenen erhalten; es bleiben die mystischen Einschlüge, vor allem in der hellseherischen Mädchenfigur der „Winterballade“; es bleibt die Neigung, in ferne oder nahe Vergangenheit zu schweifen. Im Formalen ändert sich wenig; lockere Szenen fügen sich aneinander; es entsteht ein balladisch wirkendes theatrales Spiel; die Versform wird weiter gepflegt, wenn auch ohne Strenge und Bestimmtheit, und durchaus nicht ohne Entgleisungen in eine triviale Prosa. Im ganzen aber hebt sich diese Produktion Hauptmanns deutlich von seinen naturalistischen Anfängen wie von seinen naturalistischen Großtaten ab und zeigt ihn im Banne der neuromantischen Bewegung. Er ist nicht Neuromantiker, aber er erliegt ihrem Einfluß, und sein großes Talent macht ihn, gleichsam wider Willen, zu einer der bedeutendsten Erscheinungen der Neuromantik. Das neuromantische Theater ist ohne Hauptmanns dramatische Balladen nicht zu denken.

Stefan George

Am reinsten stellen sich die Bestrebungen der Neuromantik in Stefan George dar. Ihr *l'art pour l'art*, ihr Kult antiker und renaissancehafter Schönheit, ihre Metaphysik des Blutes, des Rausches und Traumes, ihre Vergötterung des Künstlers, ihr Wille zum Stil des Lebens unter der Herrschaft der Kunst: all das ist in Stefan George selber und in seinem Kreise lebendig, und so übernimmt er recht eigentlich die Führung der Neuromantik und

macht den entscheidendsten Eindruck auf die junge, nach-naturalistische Generation.

Die romantischen Elemente in Stefan Georges Persönlichkeit sind ein starkes Gefühl für die Würde und Verantwortung des Dichters, ein heroischer Wille zu Größe, Haltung, Stil, eine tiefe Erneuerung des Lebens aus den Bezirken des Ethos und der Religion. Auch George ist von dem Dekadenzproblem aufs stärkste bewegt worden; sein ganzes Leben und Dichten ist ein Aufruf, eine Gegenwehr gegen die Mächte der Zersetzung, die sich ihm unter den Formen des Spezialistentums, der Mechanisierung, der Entleerung aller kulturellen Werte darstellten. Als Künstler empfand er die analytische Haltung des Naturalismus, den Kult der Häßlichkeit, die Verehrung der Nachtseiten des Lebens als Perversionen, als Zersetzungserscheinungen, als Dekadenzprodukte. Vor allem beschwerte sein Gemüt die Verwüstung und Verelendung der Sprache, dieses Leibes, in dem sich der Genius eines Volkes am reinsten und reifsten offenbart, aber auch jede Erkrankung des Volkskörpers am deutlichsten sichtbar wird. So, aus dieser Abwehrhaltung, ist seine Reaktion wie seine schöpferische Kritik am Naturalismus zu verstehen: Zucht und Aszese waren verlorengegangene Lebens- und Kunstwerte; sie galt es zurückzuerobern. Schönheit und antikische Helligkeit waren in dem grauen Pessimismus eines in Masse, in Mechanisierung, in Leblosgigkeit sich auflösenden Volkes verschwunden; sie mußten durch eine gewaltige Anstrengung des Willens von neuem beschworen und herbeigezaubert werden. Sittliche Werte und religiöse Bindungen hatten sich unter der Analyse eines alles Heilige neugierig betastenden Verstandes, unter dem Ansturm eines boden- und hilflosen Nihilismus zu Nichts verflüchtigt; sie wollte der Dichter wieder in das Leben seines Volkes einführen mit der ganzen Macht, die das belebende Wort, die heroische Haltung einer Persönlichkeit, die Magie einer Idee verleiht.

Nacheinander traten die Elemente dieser pathetischen Reform in Erscheinung. Stefan George begann als Artist mit einer Reform der Sprache, mit einer Abwendung von den stilistischen Formelementen des Naturalismus, mit einem Protest gegen die bloße Temperaments- oder Persönlichkeitsoffenbarung, wie sie in den skizzenhaften An-

läufen der naturalistischen Schriftsteller stillschweigend vorlag. Er setzte dem gegenüber die Gemeißeltheit ganz durchgeformter Versgebilde ein, die einer erträumten Kulturatmosphäre Gestalt und Wirklichkeit in der Phantasie zu geben suchten. Ferne Kulturen Asiens wurden beschworen, Griechenland feierte eine Auferstehung in der Phantasie, Roms mächtige Willenskultur strahlte herein, die Geheimnisse des katholischen Kultes fanden eine zauberhafte Renaissance. Aber alles blieb zuerst, bewußt und planmäßig, fern dem Leben dieser Zeit um die Jahrhundertwende, blieb romantischer Ausflug ins Ferne und Fremde. „Maximin“ und „Algabal“ sind Mittelpunkte dieser Epoche in Georges Entwicklung.

Was in diesem ersten Anlauf von George und den Seinen erstrebt wurde, gelang: die Sprache gewann eine neue Würde und Haltung, eine neue Feierlichkeit, Plastik, Bestimmtheit, Durchsichtigkeit. Der Kunstwille Georges und seines Kreises schuf über dem alltäglichen Leben der Gegenwart ein Reich der Schönheit, das der Zerfaserung und Ziellosigkeit einen Sinn zu geben schien. Allmählich aber erwies sich die *l'art pour l'art*-Stimmung als nicht breit und stark genug für den reformatorischen Willen Georges. Er wandte sich metaphysischen Wirklichkeiten zu, die unter- oder oberhalb dieser Welt des schönen Scheines lagen. Nicht mehr die Bestimmtheiten der Kunst und der Sprache, sondern die Ziele heroischen Lebens traten in den Vordergrund seines Dichtens und Denkens. Er benutzte die erworbenen Mittel zuchtvoller und klarer Darstellung, um tieferen Schichten der Seele zum Leben und zur Geltung zu verhelfen. Die „Lieder von Traum und Tod“, der „Kampf mit dem Engel“, der „Teppich des Lebens“ bezeichnen diese Epoche.

Mit dem „Siebenten Ring“ und dem „Stern des Bundes“ beginnt ein neuer Abschnitt Georgescher Wirksamkeit: erst nur ein Reformator der Sprache und der Kunst, dann ein mystischer Denker wird er nun zum Propheten eines neuen Welttages, zum Mitschöpfer deutscher Volkheit. Aus dem Artisten und Metaphysiker wandelt er sich zum Politiker. Dem entspricht auch ein immer stärkeres Hinaustreten in die Öffentlichkeit. Zuerst lebt George im Mittelpunkt einer artistischen Gruppe, dann inmitten einer religiösen Sekte, zuletzt aber stellt er sich an die Spitze einer geistigen Bewegung, die bewußt und

planmäßig die öffentliche Meinung zu gewinnen sucht; das Erscheinen der „Jahrbücher für die geistige Bewegung“ (seit 1910) und die Ausbreitung von Schülern Georges auf deutschen Universitäten (Gundolf, Bertram, Wolters u. a.) sind für diese dritte Epoche charakteristisch.

Man kann die Entwicklung Georges als das wichtigste bildungspolitische Ereignis der neuromantischen Bewegung bezeichnen. Mit ihm wandelt sie sich vom Artistentum seiner Anfänge über die metaphysische Seelenhaftigkeit seiner mittleren Zeit zur bewußten Einwirkungsabsicht auf die Geistigkeit seines Volkes in seiner späteren Epoche. Sein Lebenswerk bedeutet nichts anderes als dies: einer neuen aristokratischen Schicht eine Bildungsreligion zu geben, in welcher sich Elemente der römisch-griechischen Kulturwelt mit katholisch-christlichen Antrieben und orientalisch-mystischen Motiven vereinigten, um dem rationalistisch-analytischen Zeitgeist entgegenzuwirken. Es ist ein echt-romantisches Ziel, das George sich gesteckt hatte; im Protest gegen die tatsächliche Entwicklung die Renaissance alter Ideen, Glaubensinhalte und Mysterien zu beschwören. Mit dem ganzen Anspruch eines Reformators vereinigt er die Weltflucht des artistischen Literaten: dies ist Stärke und Schwäche seiner Persönlichkeit in einem.

Die stärkste Leistung Georges ist unzweifelhaft rein dichterischer Natur. Niemand hat in diesem Abschnitt der deutschen Literaturentwicklung so stille, zarte und schöne Töne gefunden für das Leid der Menschenseele in einer mechanisierten Zeit, für das Glück des Menschen in der Natur, für die schmerzliche Seligkeit hochgestimmter Gemüter vor der abgründigen Gewalt der unterirdischen Mächte wie Stefan George. Niemand hat Hymnen geschaffen wie er, in denen der innerste Glaube einer aristokratischen Geistigkeit ganz rein zum Ausdruck kommt, wie in der Hymne „Traum und Tod“. Niemand endlich hat mit solcher Kraft prophetische Weisheiten zu formen gewußt wie Stefan George in den Zeitgedichten des „Siebenten Ringes“ oder in den kargen, verhaltenen, stolzen und zukunftsweisenden Rhythmen im „Stern des Bundes“.

Da ist einmal Georgese Naturlyrik: ganz fern dem Volkslied, ganz fremd der Dichtung des jungen Goethe, die bis in unsere Tage Takt und Art der deutschen Lyrik

entscheidend beeinflußt, hat sie einen neuen, einzigartigen Ton der gehaltenen Trauer, der vornehmen Resignation, der eindringlichen Anschaulichkeit in die deutsche Verssprache eingeführt, wie es in der herrlichen „Juli-Schwer-mut“ zutage tritt:

Blumen des Sommers duftet ihr noch so reich:
Ackerwinde im herben Saatgeruch.
Du ziehst mich nach am dornenden Geländer.
Mir ward der stolzen Gärten Sesam fremd.

Aus dem Vergessen lockst du Träume: das Kind
Auf keuscher Scholle rastend des Ährengefildes
In Erntegluten neben nackten Schnittern
Bei blanker Sichel und versiegttem Krug.

Schläfrig schaukelten Wespen im Mittagslied
Und ihm träufelte auf die gerötete Stirn
Durch schwachen Schutz der Halmeschatten
Des Mohnes Blätter: breite Tropfen Blut.

Nichts, was mir je ward, raubt die Vergänglichkeit.
Schmachtend wie damals lieg ich in schmachtender
Aus mattem Munde murmelt es: wie bin ich [Flur.
Der Blumen müd. Der schönen Blumen müd.

Da ist weiter die breite Hymnik, in denen letzte Tiefen der Metaphysik in zauberhaften Formeln gebannt werden. Beschwörend wirkt Rhythmus und Wort, Klang und Reim, Musik der Sprache und Zug der Gedanken zusammen, um Unsagbares, Geheimnisvolles zu ahnungsvoller Gewißheit zu machen. Man höre die Hymne von Traum und Tod:

Glanz und Ruhm! So erwacht unsere Welt.
Heldengleich Lannen wir Berg und Belt.
Jung und groß schaut der Geist ohne Vogt
Auf die Flur, auf die Flut, die umwogt.

Da am Weg bricht ein Schein, fliegt ein Bild
Und der Rausch mit der Qual schüttelt wild.
Der gebot weint und sinnt, beugt sich gern:
„Du mir Heil, du mir Ruhm, du mir Stern.“

Dann der Traum, höchster Stolz, steigt empor.
Er bezwingt kühn den Gott, der ihn kor.
Bis ein Ruf weit hinab uns verstößt,
Uns so klein, vor dem Tod so entblößt.

All dies stürmt, reißt und schlägt, blitzt und brennt,
 Eh für uns spät am Nachtfirmament
 Sich vereint, schimmernd still, Lichtkleinod:
 Glanz und Ruhm, Rausch und Qual, Traum und Tod.

Und endlich ein Letztes: die eherne Sprache der Prophetie, der Mahn- und Drohrede, die flammende Begeisterung für die Volkwerdung der Deutschen, die tiefe Sorge um die Zukunft der Nation. Lyrik gewinnt hier einen neuen Adel, wie sie ihn zuletzt in den späten Hymnen Goethes, in den Warn- und Strafreden Hölderlins besaß. Man hört einen Seher sprechen, aus einer tiefen Schwermut heraus seufzen: und doch gibt eben seine Haltung schon Hoffnung auf die Zukunft.

Alles habend, alles wissend seufzen sie:
 „Karges Leben! Drang und Hunger überall!
 Fülle fehlt!“
 Speicher weiß ich über jedem Haus
 Voll von Korn, das fliegt und neu sich häuft —
 Keiner nimmt . . .
 Keller unter jedem Haus, wo siegt
 Und im Land verströmt der Edelwein —
 Keiner trinkt . . .
 Tonnen puren Goldes verstreut im Staub:
 Volk in Lumpen streift es mit dem Saum —
 Keiner sieht.

Hofmannsthal und Rilke

Georges eigentliche Schöpfungsthat weist weit über die Bereiche der reinen Dichtung hinaus und geht in die allgemeine Kulturpolitik über. Anders ist es bei zwei Dichtern aus der Nachfolge Georges: Hoffmannsthal und Rilke haben ihre eigentliche Bedeutsamkeit rein als Dichter.

Hugo von Hofmannsthal ist ein merkwürdiges Phänomen: er hat die dichterischen Gebilde, um derer willen er in die Geschichte der deutschen Literatur eingehen wird, als ganz junger Mensch geformt, und so ist denn in ihnen alle süße Schwermut einer Jugend, verbunden mit dem Dekadenzgefühl einer skeptisch und müde gewordenen Zeit aufgefangen. Wer kennt nicht die „Terzinen auf die Vergänglichkeit“ oder die schwer-

mütigen liedhaften Gedichte, wer nicht die klangvollen Verse aus dem „Tod des Tizian“ oder aus „Der Tod und der Tod“. Es ist gewiß zu einem guten Teil Bildungspoesie, Schöpfung aus zweiter Hand, Erregung durch Buch, Bild und Gedicht, die in diesen Jünglingsversen sich darstellen — und doch ist ein eigener Ton nicht zu verkennen: niemals zuvor ist die herbstliche Schwermut einer noch ganz jungen Seele so rein geformt worden, niemals ist die Spannung im Jüngling so schön Bild und Vers geworden.

Hofmannsthal hat keine Entwicklung gehabt, die ihn über diese frühen Anfänge hinausgetragen hätte. Er hat sich aber eine führende Stellung in der neuromantischen Bewegung bewahrt, indem er der Librettist des stärksten neuromantischen Talentes in der Musik geworden ist: seine Textbücher für Richard Strauß, die als eigentlich dichterische Leistungen kaum in Frage kommen, haben doch für die neuromantische Bühne ihre Bedeutung. Erheben sie sich doch — man denke an die trübe Dämonie der „Elektra“, an die zierliche und schwermütige Grazie des „Rosenkavalier“ — weit über das, was sonst an Operntexten geliefert und vertont wird. Der Ruf Straußscher Opern beruht geradezu darauf, daß zu einem gebildeten und geformten Textbuch eine gebildete Musik mit allem Raffinement einer späten Entwicklung gemacht wird.

Als formenschöpferische Kraft hat sich Hofmannsthal in seinen frühen Dramen insofern bewährt, als er die Kunstform des kurzen lyrischen Dramolets auf der deutschen Bühne eingeführt hat. Diese von ihm angeschlagenen Töne und von ihm geschaffenen Formen haben zwar keine große Nachwirkung gehabt, wie das in der Natur der Sache liegt, aber sie haben doch die Palette der deutschen Formenwelt bereichert, und so soll man ohne Ungerechtigkeit das früherblühte, aber echt neuromantische Talent Hofmannsthals als ein typisches Erzeugnis der Neuromantik würdigen und umschreiben, zumal dieser feine und zarte Lyriker auch als Novellist und vor allem als Essayist und als Verdeutscher mittelalterlicher und pätmittelalterlicher Werke der Weltliteratur („Jedermann“, „Das Salzburger Große Welttheater“ u. a.) Zeugnisse höchster geschmacklicher Verfeinerung, edelster deutscher Sprachkunst vorgelegt hat. Nicht zu vergessen

ist auch sein „Deutsches Lesebuch“, eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750—1850, und die schöne Zeugnissammlung „Wert und Ehre deutscher Sprache“, Gedanken deutscher Männer über die deutsche Sprache.



Anders ist es mit Rainer Maria Rilke: Er hat eine lange Entwicklung erlebt, die ihn von seinen volksliedhaften Prager Anfängen allmählich zu einer mystischen Versunkenheit geführt hat, in der er fast einzigartig in der deutschen Dichtung dieser Tage ist.

Rilke beginnt mit zarten, volksliedhaften Weisen, mit unwahrscheinlich schlechten lyrischen Einaktern. Erst im Banne Georges findet er sich und seine Sprache. „Das Buch der Bilder“ zeigt ihn ganz im Zuge der Georgeschen Sprachbewegung. Dann beginnt eine allmähliche Befreiung: das „Stundenbuch“ schon zeigt ihn auf dem Wege zu einer inneren Sammlung, die ihm Gebilde von einer wahrhaft schönen lyrischen Andacht, ja von einer mystischen Versenkung in den Urgrund der Dinge schenkt, wie sie in deutscher Sprache sonst kaum vorhanden sind. Daneben gelangen ihm dann Publikumserfolge, wie die „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christian Rilke“, die an die bedenklichen Anfänge seiner lyrischen Entwicklung erinnern. Sehr edel und schön ist dagegen wieder die besinnliche Frömmigkeit der „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, die zugleich ein repräsentatives Stück neuromantischer Prosa darstellen.

Seine reinste Ausformung findet Rilke aber erst in dem „Marienleben“, das den katholischen Bestrebungen der Neuromantik entspringt, zugleich aber das ganze Raffinement der neuromantischen Verskunst, ihre gewollte Schlichtheit, ihre verhaltene Melodik, ihre romanische Formenstrenge und deutsche innere Aufgelockertheit einschließt. Hier ist ein Andachtsbuch neuer katholisierender Frömmigkeit entstanden, das einmal zu den bedeutendsten Leistungen der ganzen Epoche gehören wird.

Die ganze Nervosität der modernen Seele, ihre Unrast, ihre Sehnsucht nach Glauben, ist in den Versen Rilkes gebannt; zugleich aber strömt dieser modernen Seele aus dem alten Schatz katholischer Mythen eine Ruhe und Seligkeit zu, die sie in Traum und Erlösung einwiegt. Es



Hermann Göring

ist ein zauberhaftes Spiel der Worte, der Vorstellungen, der mythischen und mystischen Elemente mit sich selber, das Rilkes Werk so außerordentlich eindrucksvoll für einen bestimmten Typus moderner Leser macht und ihn zugleich für bestimmte geistig-seelische Haltungen der Epoche repräsentativ werden läßt. Alle Untiefen des Zweifels, der Sünde, des Verfalls sind Rilke bekannt, und doch schwebt über all diesem Bedenklichen der modernen Welt ein Glanz von Engeln und Heiligen, eine Seligkeit der Maria und des Kindes, die bezaubernd für die bedürftige Seele moderner Menschen ist und sie in ein Nirvana edelsten Traumes entrückt, ohne sie im tiefsten zu wandeln. Aus dieser völligen Vereinsamung und Weltverlorenheit heraus, in Not geraten durch den Krieg, hat er die ergreifenden „Duineser Elegien“ und die „Sonette an Orpheus“ als die reife Frucht seines Lebens geschaffen.

Hier enthüllt sich die Tragödie jeder Romantik: daß sie die Welt nicht zwingt und wandelt nach ihrem Ideal, sondern scheu vor ihr zurückweicht und in Rausch, Traum und Tod die Erlösung von der Lebensqual sucht und findet.

Ricarda Huch und Wassermann

Ricarda Huch hat nicht nur die programmatische Schrift der neuromantischen Bewegung geschrieben; sie hat, darüber hinaus, auch als Künstlerin, vor allem im Roman, die Bestrebungen der Neuromantik in die dichterische Praxis übertragen. Schon ihr erster Roman „Die Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“, dann aber auch die Erzählungen „Aus der Triumphgasse“ sprechen ihre romantische Einstellung sehr rein aus. Es sind Menschen abseits des modernen Lebens, Träumer einer weltfremden Art, die in ihren Romanen leiden und sterben und die sich im Gegensatz zu den realistischen Forderungen der Zeit empfinden. Auch rein stilistisch macht sich diese Haltung der Huch bemerkbar: sie wendet sich vom impressionistischen Sprachstil des Naturalismus ab und dem Goetheschen Sprachstil der gefeilten langen Periode zu.

Deutlicher noch als in diesen ersten erzählerischen Versuchen wird die neuromantische Artung der Huch in den etwas späteren Romanen „Vita somnium breve“ und

„Von den Königen und der Krone“, am deutlichsten aber, als sie sich um die Jahre 1907/08 der historischen Darstellung zuwendet. Das italienische Risorgimento, die Figuren Garibaldis und seiner Mitstreiter fesseln sie zunächst. „Die Verteidigung Roms“ und „Der Kampf um Rom“ sind die Ergebnisse dieser Versenkung in italienische Geschichte. Essays über italienische Patrioten schließen sich an, so daß ein ganzer Zyklus italienischer Geschichte im Mittelpunkt der zweiten Periode ihres Schaffens steht.

Eine neue Wandlung im Schaffen der Ricarda Huch beginnt, als sie sich der deutschen Geschichte zuwendet, und zwar zunächst der bewegtesten und dunkelsten Epoche deutschen Lebens: dem Dreißigjährigen Kriege. Ihr mächtigstes Werk „Der große Krieg“ ist die vielleicht schönste und umfassendste Darstellung des Dreißigjährigen Krieges, die wir Deutschen besitzen. Alle Töne und Farben dieser Zeit, ihr Kriegs- wie ihr Kulturleben, finden sich in knappen Szenen in diesem breitangelegten Geschichtsbilde. Es ist nicht eigentlich ein Roman: aus einem Mosaik von Szenen wächst das Bild der Epoche zusammen. Hunderte von Figuren, Fürsten und Diplomaten, Künstler und Gelehrte, Kaufleute und Bauern, Soldaten und Marketender, Ärzte und Pfuscher, Gaukler und Dirnen, alle Stände und Berufe, alle Charaktertypen der Zeitgenossen treten in diesem Geschichtsbilde plastisch hervor. Und gerade diese Fülle von Gestalten ist es, die den Eindruck des Ganzen bestimmt, die das Buch zu einem Spiegel vergangenen Lebens in all seiner Vielfältigkeit macht. Dabei leistet die historische Schulung der Huch Gewähr dafür, daß alle Szenen, mögen sie auch noch so frei und phantasievoll gestaltet sein, doch dem Genius des Barock gemäß sind: die romantische Versenkung in fremde und ferne Kulturwelten ist in dieser Frau und in diesem Werk schöpferisch geworden, indem sie einem ganzen Volke ein Stück seiner wichtigsten Geschichtserfahrung erzählt. Die traditionbildende Richtung aller Romantik wird hier ganz besonders deutlich.

Ricarda Huch hat diesem Werke von größtem Ausmaß einen „Wallenstein“ nachgesandt, in dem sie diese merkwürdigste und zwiespältigste Figur des deutschen Barock psychologisch aufzuhellen sucht. Dann aber wandte sie sich, expressionistischen Bestrebungen nach-

gebend, die aus den neuromantischen Antrieben sich entwickelt hatten, religiösen Problemen zu: ihre Schriften „Luthers Glaube“ und „Der Sinn der heiligen Schrift“ liegen in dieser Linie. Sehr ernste Bemühungen, religiöse Menschen und religiöse Weisheiten der Vergangenheit einem heut lebenden Geschlecht von Gottsuchern nahezubringen, zeichnen diese Schriften der Ricarda Huch aus. Mit einem Buch über „Bakunin und die Revolution“ hat sie sich ferner mit den Problemen des revolutionären Zeitalters, in dem wir leben, auseinanderzusetzen versucht; auch hierbei ist charakteristisch für sie, daß eigentlich nur der romantische Abenteurer der Revolution sie zur Gestaltung reizt, daß nur das Leben eines berufsmäßigen Verschwörers und Putschisten ihr zu einem Symbol revolutionärer Energie wird. Und schließlich wendet sie sich jüngst wieder ganz in jenem oben charakterisierten romantischen Sinne der Verlebendigung der deutschen Geschichte zu in ihrem großen zweibändigen Werke „Im alten Reich“ und „Neue Städtebilder“; beide Bände enthalten Lebensbilder deutscher Städte und erzählen anschaulich von Leben und Taten unserer Vorfahren. Das Werk ist wie „Der große Krieg“ ein nicht weniger wichtiges, ja in der ganzen Art der Betrachtung und Schilderung ein unvergleichliches Kulturdokument für uns Deutsche.

Romantische Sehnsucht nach Größe, Leidenschaft, Farbe und Tempo durchzieht das Schaffen dieser genialischen Frau. Im Rausch und Traum des Märchens und der Vergangenheit, in den großen Zeiten der Geschichte, in der religiösen Schau und im revolutionären Pathos sucht sie dies eine: Vergessen der Unrast, Opfer des Ichs, Aufschwung der Seele. Alles Schönste und Beste der deutschen Neuromantik ist in ihrem Werk und in ihrer Persönlichkeit Gestalt geworden und wird den Nachlebenden noch mehr zu repräsentativer Geltung werden.



Ganz anders als Ricarda Huch ist Jakob Wassermann geartet — und doch verwirklicht auch er in einem großen Teil seines Werkes die Bestrebungen der Neuromantik. Er ist der eigentliche Romancier dieser Bewegung, insofern er die neuromantische Gesellschaft in typischen Erscheinungen, indem er historische Stoffe und

moderne Zeitprobleme zu gestalten suchte. Es wird dabei kein Zufall sein, daß sowohl Ricarda Huch wie Jakob Wassermann einmal hervorragende Kriminalromane (dieser „Der Fall Mauritius“, jene „Der Fall Deruga“) geschrieben haben, die am Ende doch einen geheimnisvollen Sinn in das grausige Geschehen legen.

Wassermann ist Jude, und so hat er zu verschiedenen Malen sich das Problem des Juden gestellt und es zu lösen versucht. Sein Erstling „Die Juden von Zirndorf“ schlägt das Thema schon an, das er dann in seinem selbstbiographischen Werk „Mein Weg als Deutscher und Jude“, auch in seinen unter dem Titel „Lebensdienst“ zusammengefaßten „Studien, Erfahrungen, Reden“ als Schriftsteller fortspinn und das sonst da und dort in seinem Romanwerk aufblitzt.

Wassermann ist Romantiker: Geschichte in allen Formen, Geschichte als Schicksal, als bunte und belebte Ferne fesseln ihn. „Alexander in Babylon“, „Deutsche Charaktere und Begebenheiten“, sein jüngster Roman „Christoph Columbus“ liegen ganz in dieser Linie. Aber selbst noch sein eigentliches Meisterwerk „Kaspar Hauser oder die Trägheit des Herzens“ gewinnt von der Geschichtsverbundenheit des romantischen Menschen her seine Farbe und Atmosphäre.

Zugleich aber entfacht der Romantiker Wassermann auch einen ganz anderen Zug romantischen Wesens: er hat die grenzenlose Zuneigung zu allem Irrationalen, Merkwürdigen, Einmaligen in des Menschen Herz; er sucht diese einmaligen Offenbarungen des menschlichen Wesens auf, und er findet sie: er ist in einem sehr tiefen Sinne Novellist. Der „Kaspar-Hauser“-Roman ist auch in diesem Betracht ein Höhepunkt Wassermannschen Schaffens: etwas ganz Einzigartiges, ein Schicksal am Rande des menschlich Möglichen reizt ihn zur Gestaltung, und diese Gestaltung gelingt so, daß bei aller Bizarrheit und Sonderlichkeit des Falles Hauser noch eine allgemein menschliche Bewegung den Leser befällt: irgendwie wird Kaspar Hauser zum Symbol menschlicher Reinheit in einer herzensträgen Welt. Ähnliches gilt für den anderen großen Roman mit geschichtlichem Kolorit: für das „Gänsemännchen“. Nicht das Findlingsschicksal, sondern das Schicksal des genialischen Musikanten wächst sich hier zu symbolischer Figur aus, mit der man leidet und

sich entfaltet, Hemmungen erfährt und Aufschwünge erlebt. Dieser Mann zwischen den Frauen auf dem Hintergrund eines bürgerlichen Gemeinwesens, mit dem tiefen, leidenschaftlichen, bedingungslosen Erlebnis einer tönenden Welt im Herzen: ist das nicht romantisches Menschentum, weitab von allem naturalistischen Milieu-Schilderungsdrang und weitab von aller banalen Großstadterlebnis-Kunst, mögen auch die Mittel der Darstellung noch so psychologisch, realistisch, ja naturalistisch sein?

Aber Wassermann ist — und dies unterscheidet ihn vor allem von der Ricarda Huch und anderen Mitstrebenden seiner Generation — nicht im rein Romantischen steckengeblieben: nicht nur Historie und Mystik, nicht nur Individuum und Irrationalität sind ihm zum Erlebnis geworden, sondern auch die Gesellschaft, ihre Veränderungen und Wandlungen, ihre Triebe und Schicksale haben ihn immer wieder gefesselt und zur Darstellung gedrängt. Freilich: es ist neuromantische Gesellschaft, ja geradezu die Gesellschaft der Neuromantik, die ihn zum Gesellschaftsroman treibt. In der „Geschichte der jungen Renate Fuchs“ beginnt es; in den „Masken Erwin Reiners“ steigert es sich, im „Wahnschaffe“ gipfelt diese Entwicklung Wassermanns. Alle diese Romane haben das eine gemein: daß sie Zeitbilder, typische Gesellschaftsschilderungen zu geben sich mühen, in denen romantische Menschen als gesellschaftliche Wesen, nicht mehr als Träger von Einzelschicksal auftreten und sich entfalten: Erwin Reiner, dieser Don Juan in tausend Masken, dieser schauspielerische Proteus, oder Christian Wahnschaffe in seinem Gang durch die Welt: wie sind das Typen der romantischen Gesellschaft, die nun auch schon im Verfall ist, nachdem alle Abenteuer der Seele und der Sinne genossen, zerpfückt und in Rauch verweht sind.

Selbst der Katzenjammer des Romantikers ist Wassermann nicht fremd: aus tiefer Enttäuschung wächst apokalyptische Weltuntergangsstimmung: das Romanwerk Wassermanns „Der Wendekreis“ mit seinen Schicksalsläufen der Nachkriegszeit, Untergang und Auferstehung der Gesellschaft (besonders in „Faber“ und „Laudin und die Seinen“) schildernd, verkörpert im Gesamtbilde Wassermanns auch diesen Zug zur Prophetie, der aller Romantik eigen ist.

In diesem deutschen Juden, der aus Fürth bei Nürnberg gebürtig ist und so ganz in fränkische Stammesart und -sitte eingedeutscht ist, verbinden sich romantische Elemente verschiedenster Art zu einem einheitlichen Ganzen: Deuter romantischer Individualitäten und Schicksale, Darsteller der neuromantischen Gesellschaft, Ästhet und Kritiker der ästhetischen Lebensform, Heimat- und Stammes-Dichter und Apokalyptiker verfallender europäischer Welt, so lebt er in Spannung zu allem Bürgerlich-Satten, zu allen starrgewordenen Konventionen, hingegeben dem Rausch des Blutes und der Freiheit der Seele. Als erster Romancier der Neuromantik, als bedeutender Novellist, dem allerschönste Erzählungen in deutscher Prosa von Klang und Rhythmus gelungen sind, wird er in die Literaturgeschichte eingehen und auch künftigen Geschlechtern Kunde von der neuromantischen Zeit und Bewegung geben.

Sechstes Kapitel

Neuromantische Mythenbildner

Die Neuromantik als Lebens- und Kunstbewegung hatte allerstärkste Anregungen von Nietzsche empfangen. Niemand aber hatte so lebhaft wie Nietzsche das Fehlen mythischer Vorstellungen in der modernen Welt zu bemerken geglaubt, niemand so wie er um die Schaffung eines Mythos, aus der Qual der eigenen Seele und der Zeit heraus, gerungen. Sein Leben zerbrach ihm über diesem Jakobs-Kampf, dessen Ergebnis die Zarathustra-Hymnen und die ekstatischen Verse seiner letzten Monate sind.

„Zarathustra“ ist eine moderne mythische Gestalt; kein Zweifel, daß eine Fülle von modernen Wertungen den Predigten und Hymnen dieses einzigartigen Nietzsche-Werkes entstammen. Die eindrucksvolle Predigt des „gesunden Menschen“, des „Unverbogenen“, des „nicht schielenden, nicht heuchelnden Helden“ ist für die Grundlegung neuromantischer und damit moderner Sittlichkeit von größter Wichtigkeit gewesen. Darüber hinaus aber hat Nietzsche überhaupt für Jahrzehnte das Problem der Entzauberung der Welt, des Sterbens des Mythos, das er in der immer mehr sich technisierenden Welt zu empfin-

den glaubte, gestellt und damit den Antrieb zu einer Rückbesinnung des neuromantischen Menschen auf die letzten Grundlagen des Daseins im Mythos geschaffen.



Es ist sicher kein Zufall, daß ein Zeitgenosse Nietzsches, der ihn um mehrere Jahrzehnte überlebt hat und erst vor einigen Jahren starb, Karl Spitteler, auf den gleichen Bahnen wandelte. Romantische Kritik am modernen entzauberten Leben trieb auch ihn zu mythischer Gestaltung: „Prometheus und Epimetheus“ ist etwa gleichzeitig mit dem Zarathustra-Werke entworfen und durchgeführt worden. Auch in diesem mythischen Epos ist der „Schöpfergott“ oder besser die „Schöpfergöttlichkeit“ des Menschen der eigentliche, sich entfaltende Kern des neuen Mythos, schafft die polare Spannung zwischen Prometheus und Epimetheus die innere Bewegung der Welt, enthüllt sich in den großen Lehrreden eine Ethik des kämpferischen, gesunden, tapferen Menschen, gewinnt endlich der moderne Mensch eine neue Lebenssicherheit gegenüber pietistischen und quietistischen Ruhevorstellungen.

Spitteler ist dann in der zweiten seiner epischen Schöpfungen, im „Olympischen Frühling“, noch einen Schritt weiter gegangen: im Gewande der alten griechischen und germanischen Götter erscheinen hier die Kräfte des gegenwärtigen Zeitalters, um sich vorzustellen, sich zu erfüllen, sich zu deuten. Sonderbar genug ist dieser barocke Einfall im Einzelnen groß, im Ganzen wunderlich durchgeführt worden. Neben Partien von größter Schönheit finden sich Stellen einer abstrusen Langeweile und Verwirrung. Aber es bleibt ein unterschiedenes Verdienst Spittelers, diesen Versuch einer Mythisierung der modernen Welt und ihrer lebendigen Kräfte überhaupt einmal gewagt zu haben.

Neben dem Mythenschöpfer Spitteler sei noch des energischen Realisten gedacht, der, wie in jedem Schweizer, so auch in Spitteler steckte. Er hat, vor allem in „Konrad der Leutnant“, einen sehr merkwürdigen technischen Versuch durchgeführt, nämlich den, von Stunde zu Stunde, ja fast von Minute zu Minute den Ablauf eines Geschehnisses zu beschreiben. Daneben hat er zarteste

Regungen der Mädchenseele in seinen „Schmetterlingen“ zu gestalten gewußt, so daß gerade bei Spitteler die engen Zusammenhänge zwischen mythischer Phantasie und strengem Realismus ganz besonders deutlich werden.



Ausgehend von diesen mythischen Antrieben Nietzsches und Spitteler's haben nun eine ganze Reihe neuroman-tischer Dichter und Schriftsteller sich um die Erneuerung des Mythos bemüht, wobei sie bald mehr ins Kosmische schweifen, wie Zur Linde, Mombert und Scheerbart, bald mehr in der inneren Welt des Menschen sich verlieren, wie Morgenstern, bald endlich in der historischen Welt durch mythische Gesichte sich erlösen, wie Däubler.

Da ist einmal Otto zur Linde: ein merkwürdiger Fanatiker der Lyrik, der aus einem kosmischen Urgefühl heraus die Welt der Sprache neu zu beleben sucht. Seine „Kugel“-Philosophie nimmt asiatische Versunkenheit in kosmische Spekulation der jüngeren Generation, die damit teilweise ein modisches Spiel treibt, vorweg. Es ist in seinen Werken ein Strömen und Fließen, wie man es wohl in stillen Nächten von Busch und Baum, von Fluß und Wald zu erlauschen glaubt; er schwingt in kosmischen Harmonien und sucht sie bald in lyrischen, bald in my-thischen Gebilden zu gestalten („Charontische Mythen“, „Die Kugel“) — Um Otto zur Linde hat sich ein ganzer Kreis von Dichtern gebildet, der Charon-Kreis, dem u. a. angehören der vielseitige Philosoph und Dichter Rudolf Pannwitz, der an anderer Stelle ausführlich zu erwähnende Karl Röttger und endlich Rudolf Paulsen (der Sohn des bekannten Philosophen Friedrich Paulsen), der vor allem mit lyrischen Gedichten philosophischer und epischer Art und mit Essays hervortrat.



Da ist weiter Paul Scheerbart. Mit entfesselter Phantasie stürzt er sich in die Weiten des kos-mischen Raumes: Sterne leben ihm, und wunderliche Wesen bevölkern den Himmelsraum. Es ist nichts, was nicht lebte. Dazwischen gibt es seltsame Zu-sammenstöße von irdischen und kosmischen Mächten und Vorstellungen. Entwicklungstendenzen dieser mecha-

nisierten Erde entwickeln sich in kosmischen Ausblicken, und über dem allen lächelt ein gütiger Humorist, der mit Kometen Fangball spielt und die Weltwalrosse einen sonderbaren und doch tiefsinnigen Gesang anstimmen läßt. Es ist etwas von der Phantastik E. T. A. Hoffmanns in Scheerbart, ausgeweitet und zu den Sternen gewandt durch Nietzsche. Als einer jener merkwürdigen Träumer, die nicht von dieser Welt sind, sie belächeln und heimlich verachten, dafür aber mit aller Kreatur im Weltraum auf Du und Du stehen, so wandelt Scheerbart im Gefolge des großen modernen Mythenschöpfers Nietzsche durch unsere Literatur.



Anders Alfred Mombert. Was bei Scheerbart Spiel und Scherz, Ironie und Tiefsinn ist, verwandelt sich bei ihm in glühenden Ernst. In immer neuen Ansätzen umreißen seine Gedichtwerke die Probleme der Schöpfung und des Chaos, des über die Erde wandelnden Menschen und des im Kosmos schweifenden Geistes. „Die Schöpfung“, „Der Denker“, „Blüte des Chaos“, „Der Glühende“, „Der Sonne-Geist“: das sind die großen Würfe und genialischen Improvisationen Momberts, die durchtränkt sind von gnostischer Spekulation, von tiefsinniger Gedankenarbeit und dabei zugleich gefüllt sind mit rauschhafter Ekstase, stammelnder Seligkeit, abgründigem Weltleid.

Verworren Ungeformtes, nur Gesagtes, kaum Gedachtes steht neben herrlichen Rhythmen, in denen ein Weiser aus der Fülle seines Herzens singt und sagt. Bruchstücke des Werkes packen mehr als die Gesamtauffassung: Bilder, Töne, Klänge, Ideen blitzen auf, die zu dem Schönsten moderner Lyrik gehören, aber diese Schönheiten sind eingebettet in ein chaotisches Gedränge von Versen, die erschöpfen, ohne zu befriedigen. Aus dem jüngsten Werke Momberts: „Atair“, stehe ein Schönstes an lyrischer Zusammendrängung hier:

Einmal hält der rastlos rollende Wagen.
 Einmal endet das Land.
 Einmal beginnt das Herz sein Abschiedsagen.
 Einmal abscheidet das letzte Meer.
 Einmal beginnt die große Trauer.
 Einmal stockt das Herz von Schluchzen schwer.

Dann flackern die inneren Lichter.
 Dann ergreift die göttliche Gestalt.
 Dann befällt Dämmerung den Dichter.

Oh, Knabe —
 Da war ich grau! Da war ich alt! —
 Doch kehrte mir zuletzt die Jugend wieder.



Die kosmologischen Dichter von der Art Zur Lindes (des Mystikers), Scheerbarts (des Ironikers), Momberts (des Ekstatikers) — von älteren, aus der Zeit des Naturalismus vielleicht noch Peter Hille — verloren sich ans All, an die Welt, an die Sterne und Kometen, an das Chaos und den Kosmos. Ihr Rausch galt der Unendlichkeit des Außen, dem sie mit Klage, mit Trauer, mit Grüblersehnsucht, mit Ironie, mit Ekstase gegenüberstanden. — Von gleicher Sehnsucht getrieben, wanderte Morgenstern ins Innere der Seele.

Christian Morgenstern ist bekannt geworden durch die häufig genug gar nicht oder falsch verstandenen, sonderbaren „Galgenlieder“, durch Palmström, Palma Kunkel, Korff, diese wunderlichen Gebilde seiner an Zivilisation, Spießbürgerei, Pedanterie verzweifelnden Melancholie. Er hat meisterlich verstanden, das moderne Zivilisationsgebaren dichterisch ins Lächerliche zu ziehen. Unvergesslich etwa ist jenes zynisch-wehmütige Gedicht „Der Leu“, in dem sich die ganze Tragik einer buch- und papiergewordenen Zivilisation ausdrückt:

Auf einem Wandkalenderblatt
 Ein Leu sich abgebildet hat.

Er blickt dich an, bewegt und still,
 Den ganzen 17. April.

Wodurch er zu erinnern liebt,
 Daß es ihn immerhin noch gibt.

Solcher Gedichte tiefster Zivilisationswehmut finden sich in Morgensterns Werk zahllose: auch die von ihm geschaffenen Gestalten Korffs, Palmströms, Palma Kunkels sind Typen moderner Zivilisation, die ihrer spotten,

ohne selbst darum zu wissen. Man hat in diesen Gedichten, in denen die Linie Wilhelm Buschs sich ins Moderne fortsetzt, allzuoft bloße Eulenspiegeleien, bloßen Ulk gesehen und hat dabei den tiefmelancholischen Grundzug überhört, der sich in diesen bitteren Scherzen nur der Welt, an der der Dichter leidet, zu erwehren sucht.

Diese Melancholie, Weltsehnsucht, Idealität nun offenbart sich in den schönen und reinen Gedichtbänden „Melancholie“, „Wir fanden einen Pfad“ sowie in dem Bande der Aphorismen und Tagebuchaufzeichnungen „Stufen“. Hier zeigt sich die Seele des modernen Menschen auf ihrem Wege zu den innersten Gründen der Mystik. Asiatische Urweisheit des *Tat twam asi* — das bist du — klingt auf und erlöst den Menschen aus der Unrast zivilisatorischer Gebundenheiten zur Einheit seines inneren Wesens. Alles Geschöpf, alles Geschaffene wird brüderlich verwandt durch die Macht der Seele, durch die Verbundenheit im All. Hier stehen die schönen Verse „Du schlankes Reh“ als ein Beispiel dieser allbrüderlichen Gesinnung Morgensterns:

Du schlankes Reh, das du die Menschen fliehst,
Bewegte dich dein Herz, wenn du mich siehst,
Mich nicht zu fliehen, meinem Blick zu traun,
Wie deinesgleichen mir ins Aug' zu schaun!

Ich weiß mich frei von jeder Mordbegier
Ich jage mich, mein Bruder, nicht in dir.
Du glaubst mir nicht? Ich bin dir nur ein Mann,
Ein Mensch . . . Ach, Reh, was geht der Mensch mich an.

Viel von den innersten Bestrebungen der literarischen Jugend ist in diesen Gedichten Morgensterns schon gestaltet worden. All die franziskanische Zartheit und Brüderlichkeit als Gegentrieb gegen die Roheit und Brutalität zivilisierten Europäertums, all die Allversunkenheit mystischer Träumer als Gegenpol hemmungsloser Zivilisationsbesessenheit ist in dem Werke Christian Morgensterns zu lichten und ekstatischen, zu melancholischen und hymnischen Versen geronnen, wie jene kleine, aber erschütternde Hymne voll Gegenwartsnähe und Weltenferne:

Zeit und Ewigkeit.

Auf den Schwingen des Windes
Die Stimme des Bachs...
Der Wellen Gespräch
Auf dem Atem der Nacht...

Mein kleiner Wecker tickt dazu...
O Zeit und Ewigkeit!



Am Ende dieser Entwicklungsreihe steht die mächtige Gestalt Theodor Däublers, der über die neuromantische Generationsleistung schon hinausweist und in gewissem Sinne als einer der Ahnherren des deutschen Expressionismus anzusprechen ist.

Theodor Däubler vertritt einen Dichtertypus, der fast einen unzeitgemäßen Charakter trägt: den Typus des Rhapsoden großen Stils. Man muß ihn seine Verse selber haben lesen hören, um zu wissen, was damit gemeint ist. Voll orphischer Dunkelheiten, aber getragen von einer Stimme tönender Gewalt, dröhnender Klänge voll: so rollen die breiten Rhythmen seiner Verse dahin, wenn der Dichter selbst sie, beschwörend, aufrufend, geheimnisvoll mahnend, vorträgt. Aus dem Klange der Sprache heraus, nicht aus ihrer Vernünftigkeit, sind Däublers Strophen empfangen und empfunden. Mit dem Verstande darf man ihnen nicht nahen; nur mit dem Ohr und mit dem Gefühl können sie aufgefaßt werden. In dem Strömen der Verse zückt hier und da ein Bild auf von höchster Klarheit, taucht da und dort ein Weisheitswort auf von lösender Kraft. Dazwischen aber orgelt die Unvernunft der Sprachmelodie, hinreißend und unverstündig, aufwühlend und unklar, den Leser narrend und den Hörer berauschend.

Der Dichter ist in Triest geboren — und südliche Landschaft, Sonne, Geschichte entzündeten ihn. Er taucht ein in italische Geschichte, in italische Landschaft, Architektur, Malerei. „Nordlicht“ heißt die eine große epische Rhapsodie, mit der er einen Block neuer Sprachempfindung, neuer Sprachgewalt in die deutsche Literatur warf. Es ist ein Epos der Kulturen im rhapsodischen Stil. In drei gewaltigen Zyklen baut es sich auf. Das Mittelalter

und seine Geschichte, die großen Zentren Italiens (Venedig, Rom, Neapel) sind die Helden des ersten Teiles. Ein orphisches Zwischenspiel „Pan“ unterbricht mit einem rauschenden Bekenntnis zur Sinnlichkeit des griechischen Altertums die historischen Entwicklungen. Und nun beginnt im dritten Teile eine Revue aller Kulturen, die an der europäisch-mittelmeerischen Kultur mitgewirkt haben: Ägypten und Juda, Indien und der Iran, Alexandrien und das Rittertum werden beschworen, apokalyptische Gesänge tauchen auf, und mit astral-mythischen Hymnen schließt das Ganze.

Man sieht, ein ungeheurer Wurf: Mythologisierung der Geschichte, voll genialischer Einzelheiten neben verworrenen Stellen, ein Ausströmen der Seele ohne Ordnung und Klarheit, aber voll dynamischer Kraft und Zielstrebigkeit. Stellenweise ist das Erstlingswerk Däublers mehr Kuriosität als Leistung; aber dann klingen Töne, Urworte, Bilder auf, die von stärkster Sprach- und Dichtkraft zeugen. In immer neuen Versbüchern hat Däubler sich dann zu läutern versucht. Wege zur inneren und zur formalen Klärung bedeuten seine späteren Bände: „Wir wollen nicht verweilen“, „Hesperien“, „Der sternhelle Weg“. Romantische Visionen stehen neben volksliedhaften Einfachheiten, moderne Typen werden gezeichnet und Hymnen an die Natur, an den Mond, an die Sterne gesungen. Rastlose Wandlung, ein pantheistisches Grundgefühl und dementsprechend eine unendliche, sehnstüchtige Melodie der Sprache sind Däublers eigenstes Gut. Hier stehe zuerst einmal ein volksliedhaftes Stück:

Gegen Abend

Will kein lieber Vogel singen?
Alle Büsche bleiben stumm.
Nur ein Falter mit beblumten Schwingen
Tummelt sich im Roggenfeld herum.

Sonnenblumen neigen sich zur Erde.
Braune Schatten haschen nach der Wand;
Schweißbesickert ziehen schwere Pferde
Hohe Fuhren durchs verwolkte Land.

In diesen Versen ist Deutschland. Aber nicht hier allein ist des Dichters Heimat. Der Sonne und dem

Meere Italiens ist er ebenso verfallen. Verse wie diese zeigen es deutlich:

A m M e e r

Ich stehe in Frieden am silbernen Meer.
 Die Stille verdeutlichen Silberdelphine.
 Was unterdunkelt das heilvolle Schweigen?
 Alles entzückt sich.
 Götter, beschreitet ihr wieder die Höh'?
 Das Mittelmeer bleibt und belacht seine Würde.
 Sohn dieser Weihe, du solltest erbeben!
 Horch und leide!

Oft und oft aber, wenn Däubler auftaucht aus der Bezauberung des Südens, findet er Klänge für die Welt des Nordens, wie niemand seit Eichendorff sie schöner erlauscht hat. Das Heimliche nordischer Natur ist ihm dann ebenso vertraut wie das Pathos der heroischen Landschaft des Südens, der Winter ihm lieb wie die ewige Sonne.

W i n t e r

Geduldig ist der Wald,
 Behutsamer der Schnee,
 Am einsamsten das Reh.
 Ich rufe. Was erschallt?
 Der Widerhall macht Schritte.
 Er kehrt zurück zu seinem Weh.
 Das kommt heran wie leise Tritte.
 Er findet mich in meiner Mitte.
 Warum hab' ich den Wald gestört?
 Vom Schnee ward nichts gehört.
 Hat sich das Reh gescheut?
 Wie mich das Rufen reut.

In dieser Spannung zwischen Nord und Süd, zwischen Landschaft und Natur des Mittelmeeres und Deutschlands, zwischen Kunst und Geschichte der Länder am Mittelmeer und der Länder am Rhein lebt Däubler, ein ewiger Wanderer, der bald in Neapel und Athen, bald in Berlin und Paris, bald in Rom, bald in Dresden, bald in Florenz, bald in Wien lebt. Ein singender Wanderer

zwischen den Welten des Südens und des Nordens, so findet dieser Rhapsode Töne letzter Weisheit voll, die in den kleinsten Schöpfungen des Augenblicks am reinsten sich kristallisieren. Aus der Klarheit südlicher Landschaft flieht er in die Dämmerung, wie wir im Norden sie kennen, und hier findet er ein befreiendes, kleines Wort: Schönheit in der Unscheinbarkeit.

D ä m m e r u n g

Am Himmel steht der erste Stern,
Die Wesen wännen Gott den Herrn,
Und Boote laufen sprachlos aus,
Ein Licht erscheint bei mir zu Haus.

Die Wogen steigen weiß empor,
Es kommt mir alles heilig vor.
Was zieht in mich bedeutsam ein?
Du sollst nicht immer traurig sein.

Sein großes rhapsodisches Epos wie seine hymnische Lyrik stellen Däubler in die Entwicklungsreihe jener mystischen Rhapsoden der Neuromantik, die nur aus ihren Bestrebungen die Rechtfertigung ihres Schaffens gewinnen. Spitteler und Nietzsche, Scheerbart und Morgenstern, Mombert und Däubler haben der deutschen Sprache einen neuen Reichtum kosmischer, mythischer, mystischer, heroischer Vorstellungen geschaffen, haben eine neue Form ekstatischer Schau, hymnischer Erhebung in Wort und Bild geprägt, die, als Ganzes betrachtet, eine erstaunliche Leistung darstellen. Mag auch im einzelnen viel nur Literarisches sich in dem Werke dieser Männer aussprechen: aus ihren Werken werden nachlebende Geschlechter edelste Schätze zu bergen wissen, die heute noch fast verborgen sind.

S i e b e n t e s K a p i t e l

D i e H e i m a t k u n s t b e w e g u n g

Es wurde schon in der Einleitung zu dem Abschnitt über die neuromantische Bewegung angedeutet, wie in scharfer Opposition zum naturalistischen Kunst- und Kulturwillen sich eine Gruppe von Schriftstellern befand,

die unter der Führung **Friedrich Lienhards** eine Reaktion auf das Überwiegen großstädtischer Literatenprobleme in Stoff und Stil, in dichterischer Technik und weltanschaulichem Hintergrund darstellt.

In allen Gauen unseres Landes fanden sich rasch begabte Naturen, die diesen Ideen zustimmten und durch Werke ihre innere Berechtigung nachzuweisen suchten. Manche von ihnen hatten den größten Erfolg bei ihren Mitlebenden, und sicher ist in der ganzen Tendenz dieser Richtung ein gesunder und richtiger Kern gewesen. Deutschland ist nicht ein reines Industrieland mit großstädtischer Bevölkerung, war es zum mindesten um 1890 bis 1900 noch nicht, und so war denn diese Abwehrhaltung des Landes und der kleinen Stadt, die sich in der Heimatliteratur aussprach, besonders gegen die aufkommende Großstadt, nur allzu begreiflich.

Zwei große Frauengestalten ragen noch in die Anfänge dieser Bewegung hinein, in der überhaupt gerade und nicht zufällig weibliche Talente ihre schönste Entfaltung finden: die Österreicherin **Marie von Eber-Eschenbach** und die Thüringerin **Lui se von François**. Sie sind recht eigentlich die Begründerinnen des heimatgetragenen Romans, der stammesverwurzelten Erzählung. Mit einem schönen Realismus hat Luise von François in der „Letzten Reckenburgerin“, in den „Stufenjahren eines Glücklichen“ die Geschichte ihrer thüringischen Heimat im letzten Jahrhundert zu gestalten gewußt. Auch in ihren Novellen, von denen einige wie die „Goldene Hochzeit“ zu den Meisternovellen deutscher Dichtung gehören, ist der ganze Zauber der deutschen Kleinstadt mit all ihrer Verträumtheit, Idyllik und schlichten Größe festgehalten worden.

Ähnliches gilt von **Marie von Ebner-Eschenbachs** zahlreichen Erzählungen. Mit einem tiefen sozialen Gefühl begabt, stellt sie mit der Lässigkeit österreichischen Schrifttums einfache Schicksale dar, wie sie das tägliche Leben in Fülle gibt. Eine große volkstümliche Weisheit ist der Ebner-Eschenbach zu eigen: herzlich und kräftig ist ihre Sprache, in der sich ihr österreichisches Temperament sehr rein spiegelt.



Überall dort, wo echtes Bauerntum noch zu Hause ist, nimmt die Heimatkunst-Bewegung ihren mächtigsten Anlauf; das trifft besonders auch auf Niederdeutschland zu, wie gerade T i m m K r ö g e r zeigt. In der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Novellen schreibt er: „Ohne Absicht und Vorsatz mich treiben lassend, wohin der Strom meiner Sehnsucht wollte, bin ich Heimatdichter geworden“; und er erblickt in der Heimatkunst „eine alte Kunst, nichts Neues“. In seinen frühen, freilich wohl von Sturm beeinflussten Werken überwiegt noch die Landschaftsschilderei und Stimmungsmalerei, später aber, von „Leute eigner Art“ ab, steht die Schilderung der Holsteiner Bauern im Mittelpunkt seiner Dichtungen. — Es ist auch kein Zufall, daß in dieser Zeit der Holsteiner Johann H i n r i c h F e h r s wohl die besten plattdeutschen Romane („Allerhand Slag Lüd“ und „Maren“) schuf.

Denkt man aber an die eigentlichen Propagandisten der Heimatkunsthewegung, so stehen neben Friedrich Lienhard und A d o l f B a r t e l s, dem Dichter der „Dithmarscher“, die Gestalten Wilhelm von Polenz', Gustav Frenssens und Klara Viebigs vor uns, zu denen sich, gleichsam im zweiten Gliede und schon in die Unterhaltungsliteratur übergehend, die Schweizer Dichter Ernst Zahn und J. C. Heer sowie eine ganze Reihe anderer Dichter aus Mittel- und Niederdeutschland auch Österreich mit einigem Abstand gesellen.

Um zuerst einen Augenblick bei F r i e d r i c h L i e n h a r d zu verweilen: er stammt aus dem Grenzland Elsaß und begann denn auch mit seinen „Wasgaufahrten“ durchaus als Heimatschriftsteller. Das „Thüringer Tagebuch“ und die „Wege nach Weimar“ setzten dies Streben fort: Vorbild wurde ihm ein klassizistisch gesehenes Bild der Goethischen Kulturwelt, dem er nicht nur als Kritiker, sondern auch als Romanschriftsteller sich verpflichtet fühlte. Sein bester Roman „Oberlin“, der auch den stärksten äußeren Erfolg hatte, hat das Leben des elsässischen Pädagogen zum Gegenstand und bleibt so in der Atmosphäre der Goethe-Zeit. Späterhin hat er wunderliche, farblose Novellen unter dem Titel „Der Einsiedler und sein Volk“ herausgegeben, die durchsetzt sind von einer falschen Romantik und aus einer überidealistischen Eckhardt-Gesinnung heraus gestaltet sind. Diese ganzen Versuche, die Goethische Lebenswelt, die Ideen

des deutschen Idealismus, die unter so ganz anderen Lebensverhältnissen geboren und entstanden sind, wieder aufleben zu lassen, sind durchaus romantisch, ja, in einem gewissen Sinne, literatenhaft, wie denn Lienhards Bedeutung überhaupt zuerst und zuletzt darin liegt, daß er der Literat der Heimatkunstabewegung gewesen ist.



Als gestaltendes Talent viel stärker, viel erdgebundener und heimatverwurzelter ist, bei aller Romanhaftigkeit mancher Episoden und Figuren, Gustav Frenssen. Ein Sohn der Waterkant, hat er den norddeutschen Menschen in all seiner Vergrübeltheit und verhaltenen Sinnlichkeit, in all seiner Romantik und Unerlöstheit zu gestalten gesucht. Ungeheurer Erfolg ist sein Teil gewesen: „Jörn Uhl“ und „Hilligenlei“ haben ihm zu einer Überschätzung verholfen, die jetzt einem ebenso ungerechten Rückschlag nach der Seite der Unterschätzung hin gewichen ist. Kein Zweifel: auf die Dauer werden sich Frenssens Romane nicht halten, wenn man von einem Stück ausgezeichnete deutscher Prosa absieht: „Peter Moors Fahrt nach Südwest“. Die meisten seiner Romane, wie „Die drei Getreuen“, „Die Sandgräfin“, „Der Untergang der Anna Hollmann“ sind mehr Unterhaltungsliteratur als Dichtung. Aber in „Jörn Uhl“ sowohl wie in „Hilligenlei“ sind Szenen, die ihren Wert behalten werden, und zumal als Zeitdokumente werden diese Umformungen liberaler protestantischer Theologie in Handlung und menschliches Schicksal ihre Bedeutsamkeit nicht einbüßen. Frenssen kann aber, und das muß ihm als Künstler entschieden zugute gehalten werden, wirklich spannend erzählen; dazu hat er das Ethos des Volkspädagogen in hohem Maße; und da, wo er sich frei von aller Lehrhaftigkeit und Tendenz macht, eben in dem Südafrika-Bericht von Peter Moor, hat er epische Größe. Vor allem aber: die Landschaft, aus der heraus Frenssen schreibt: Holstein und das Meer, sind lebendig in seinem Werk, nicht schlackenlos, nicht frei von sentimentaler Färbung, ja Verzerrung, aber doch lebendig genug, um manche Seite und manche Szene frisch zu erhalten. Der 63jährige Dichter hat in seinem selbstbiographischen Roman „Otto Babendiek“, der die Kriegszeit mit umfaßt, sowie in seinem jüngsten Roman „Dummhans“ Zeugnisse seiner

keineswegs veralteten künstlerischen Darstellungskraft gegeben. Der schlichte Mensch und ernste Denker spricht auch aus seinen „Grübeleien, neue Folge“, erschienen 1928 unter dem Titel „Möwen und Mäuse“. Und schließlich hat uns Frenssen in der „Chronik von Barlete“ (1929) die Geschichte seines Heimatdorfes von der Urzeit bis zur Gegenwart nach gründlicher und taktvoller Benutzung der Quellen mit so viel Innigkeit der Vertiefung und lebhafter Vorstellung erzählt, daß dies Buch ein wahres Volksbuch genannt zu werden verdient und seinen Verfasser vielleicht noch einmal am längsten überlebt, denn es handelt sich in dieser Dorfgeschichte um mehr als bloße Lokalgeschichte: die Kultur und Geschichte eines ganzen Stammes und Landes wird darin in anschaulicher Form vermittelt.



Neben Frenssen ist Wilhelm von Polenz, trotz mancher Abhängigkeit vom Naturalismus, der Heimatkunstbewegung zuzurechnen. Seine Romane („Der Büttnerbauer“, „Der Grabenhäger“) sind durchaus auf dem Gegensatz von Stadt und Land aufgebaut. Langsam zugrunde gehendes Bauerntum, sich regenerierende adlige Führerschaft: das sind Tendenzen, die in seinen Werken lebendig werden. Wichtiger aber als diese sozialen Einschlüsse sind die formalen Ergebnisse seiner Begabung: die eindringliche Schilderungskunst der Atmosphäre, in der seine Helden leben und arbeiten. Bauernhof und Gutshof, Meierei und Küche, Kleinstadt und Dorf werden mit all ihren Geräuschen, Geräten, Stimmungen plastisch greifbar dem Leser nahegebracht, und manche menschliche Szenen in seinen Romanen erheben sich zur Größe alter germanischer Bauerndichtung.



Es wurde schon hervorgehoben, daß Frauen vor allem in der Heimatdichtung führend waren: kein Zufall ist diese Tatsache, sondern Ausdruck für die größere Erdnähe und Stammesverbundenheit des weiblichen Geschlechtes in einer Zeit, die die Männer von der Scholle zu treiben und in die Großstadt zu verpflanzen geeignet war.

Klara Viebig ist in diesem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen: Mit Schilderungen aus der welt- und stadtfernen Eifel („Kinder der Eifel“) begann sie, um nach Umwegen über mehr großstädtische Erfahrungen und Werke in ihrem Roman „Das Weiberdorf“ wieder dorthin zurückzukehren. Die „Wacht am Rhein“ war dann ein Wurf, der zwar schon nicht mehr ein Dorf und seine enge Gebundenheit, sondern eine Stadt und ihre Entwicklung — Düsseldorf — zum Gegenstande hatte, aber doch durchaus im Stil der heimatgebundenen Erzählweise blieb. Späterhin hat Klara Viebig eine Entwicklung genommen, die sie aus der engeren Heimatliteratur herausführte (zuletzt in dem wohl sozial, aber künstlerisch nicht wertvollen Berliner Lehrerin-Roman „Die mit den tausend Kindern“), aber es scheint, daß sie gerade in den Erzählungen, die aus dem Blute des Stammes aufglühten, stärkste dichterische Sammlung erreicht hat.

Ähnlich liegen die Dinge bei Helene Böhlau, deren feinste Erzählungen aus dem Milieu ihrer weimarischen Heimat erwachsen sind. Ihre „Ratsmädelgeschichten“, ihre „Altweimarischen Liebes- und Ehegeschichten“ sind wahre Musterbeispiele von Erzählungen, die aus stammesmäßig bedingter Atmosphäre heraus geschaffen sind. Auch bei Helene Böhlau, ebenso wie bei Klara Viebig, hat die spätere Entwicklung zu anderen Zielen geführt; aber das Wichtigste und Wertvollste sind doch die heimatkünstlerischen Anfänge der beiden Schriftstellerinnen.

Als Dritte in dieser Reihe ist endlich Isold e K u r z zu nennen. In dieser Schwäbin, der Tochter des Dichters, schwingt die ganze deutsche Sehnsucht nach dem Süden.

So ist denn in ihrem Werk die italienische Novelle vorherrschend; aber gerade in der späteren Entwicklung ihres Wesens hat sie sich, darin ähnlich vielen Deutsch-Italienern, zu ihrer Heimat zurückgefunden. Neben den „Florentinischen Erinnerungen“, den „Italienischen Erzählungen“, den „Wandertagen in Hellas“ steht die Selbstbiographie „Aus meinem Jugendland“, in der die tiefe Heimatliebe der Dichterin sich in reine Gestalt umsetzt.



Es ist unmöglich, die Fülle von Gestalten zu beschwören, die im weiteren oder engen Sinne der Heimatkunstabewegung zuzurechnen sind. Da ist von der älteren

Generation vor allem Peter Rosegger zu nennen, dessen Roman „Jakob der Letzte“, wie ganz wenige Romane der Heimatkunsthewegung, tragisches Schicksal einer bäuerlichen Familie im Kampf um ihre Scholle darstellt. Da ist weiterhin von Jüngeren der Schweizer Ernst Zahn zu erwähnen, der in seinen Anfängen, ehe er in die Gefilde der Unterhaltungsliteratur eintrat, gute Schilderungen aus der Schweizer Bauern- und Bergatmosphäre gegeben hat. In den gleichen Zusammenhang gehört J. C. Heer, dessen Stärke ebenfalls auf der Schilderung heimischer Bergnatur beruht und der in diesem Sinne auch der Heimatkunst zuzurechnen ist, soweit nicht auch er reiner Unterhaltungsliterat geworden ist. Auch Jacob Böhhardt mit seinen epischen Schilderungen aus dem Schweizer Dorfleben wäre hier zu nennen, vor allem der später noch zu erwähnende Heinrich Federer, der u. a. in „Berge und Menschen“ schweizerisches Bauerntum im Kampfe mit der Zivilisation schildert und in dem Roman „Pilatus“ die Geschichte eines Bergsteigers gut und spannend erzählt.

Als Gegenspiel dieser süddeutsch-schweizerischen Erzähler ist etwa Otto Ernst zu erwähnen, der vor allem in seinem „Appelschnut“, aber auch in dem selbstbiographischen Roman „Asmus Semper“ hamburgisch-niederdeutsche Volks- und Landesatmosphäre in Gestalten und Schilderungen zu bannen weiß. Auch bei Otto Ernst hat die Entwicklung immer mehr zum rein Unterhaltungsmäßigen geführt; aber das Beste seiner Anfänge ruht in der Eigenart norddeutschen Wesens, die er rein und treu darzustellen vermag. Von Hamburger Dichtern wären an dieser Stelle noch zu nennen Wilhelm Poeck und Gorch Fock (Johann Kinau), der den Roman „Seefahrt ist not!“ schrieb.

In der gleichen Weise gehörten in diesen Zusammenhang der Hesse Alfred Bock, die Schwaben Wilhelm Schussen und Ludwig Finckh, die Schlesier Paul Keller und Gustav Schröer, der sich in dem Thüringer Wald eingelebt hat, Renate Fischer, die eigentliche Dorfdichterin Thüringens, der Sollinger Heinrich Sohnrey, die Schleswig-Holsteinerin Helene Voigt-Diederichs. Daran schließt sich eine ganze Reihe österreichischer Provinzialdichter (Wilhelm Fischer, Hans Bartsch,

Josef Friedrich Perkonig, Rudolf Haas, Adam Müller-Guttenbrunn, Robert Michel u. a.). Bei all diesen ist das heimatliche Element, die Darstellung und Schilderung von Bauern und Kleinbürgern, das eigentlich Tragende ihres Wesens. Von dieser Stammesverbundenheit aus gewinnt die bescheidene Kunstfertigkeit all dieser Autoren einen ebenso rührenden wie dauernden Glanz und Schimmer.

Achstes Kapitel

Die neuromantische Generation

Die neuromantische Generation hat neben den repräsentativen Vertretern ihrer Ideen eine Fülle von talentvollen Dichtern und Schriftstellern aufzuweisen, die eine knappe Darstellung erfordern. Da ist es vor allem die Wiener Schule, die einige starke Talente aufzuweisen hat: Richard Beer-Hofmann und Stefan Zweig, Richard von Schaukal und Peter Altenberg.

Beer-Hofmann wurde nach novellistischen Anfängen durch sein Drama „Der Graf von Charolais“ rasch berühmt, in dem eigentlich alle Bestrebungen der Neuromantik, die Hinwendung zu Vers und phantastischem Stoff, lebendig zum Ausdruck kommen. Eine gewisse Kunstgewerblichkeit eignet der ganzen Wiener Schule, eine Lust am Ziselieren des Wortes, an Stellen von Bildern, an Ornamentik der Metaphern. Die dramatische Dichtung „Jaákobs Traum“, die der nur langsam und spärlich produzierende Autor vor mehreren Jahren veröffentlicht hat, war ein noch stärkerer Erfolg; religiöse Probleme, die ja auch durchaus im Zuge der neuromantischen Bewegung lagen, sind hier in einer dramatischen Dichtung Gestalt geworden und ergreifen, mit dem farbigen Prunk der Sprache umhüllt, Menschen, die einer ästhetischen Religiosität zugeneigt sind.

Ganz anders ist Stefan Zweig geartet: seine Hauptbegabung liegt in der Ausdeutung großer Erscheinungen der Weltliteratur. Verlaine und Verhaeren, Dostojewskij und Balzac, ja jüngst selbst der Politiker Fouché sind von diesem hellseherischen Psychologen durchleuchtet worden, so daß ihre Wesenheit dem modernen Menschen offenbart wird. Daneben hat er Verse und Novellen, Dramen und Komödien veröffentlicht, die einem ästhetischen

haften Publikum durch die Gepflegtheit des Wortes und das Pretiösentum der Empfindung Eindruck machen, dabei aber manchmal, in der Gestaltung ganz zarter und keuscher Erlebnisse, in die Bereiche der Dichtung hineinragen. In die unterste Tiefe des Herzens zartbesaiteter Menschen leuchten die unter dem Titel „Verwirrung der Gefühle“ zusammengefaßten, zwar verschiedenartig, aber im ganzen doch meisterlich gelungenen Novellen hinein.

Ähnliches gilt in gewissem Sinne von Richard Schaukal: es gibt frühe Gedichte von ihm, die sehr schön eine seelische Situation, eine historische Persönlichkeit umreißen. Daneben hat er sich, von E. T. A. Hoffmann ausgehend, mit Musiker-Novellen einen Namen gemacht und unendlich viel für die Renaissance E. T. A. Hoffmanns, so z. B. durch eine schöne Biographie dieses Romantikers, getan. Das Schauerliche und Dämonische aller Romantik ist ihm wesensverwandt; in der Gestaltung dämonischer Situationen und Menschen findet er sein künstlerisches Genügen.

Während die bisher genannten Wiener Autoren wesensmäßig aus der Atmosphäre Stefan Georges und des Symbolismus stammen, hat Peter Altenberg eine ganz eigenwillige Entwicklung genommen. In seinem persönlichen Leben durchaus Bohemien von Rang und Ruf, hat er als Schriftsteller eine wundervolle Kraft der Impression bewiesen, die ihm zu einem einzigartigen Stil verholfen hat. Seine Stärke beruht darin, kleine und kleinste Erlebnisse des täglichen Lebens, Zusammentreffen mit Volk und Frauen, mit Angehörigen aller Berufe und verschiedenster Stände, dazu Natureindrücke und Großstadtbilder so knapp zu formen, daß immer das Menschliche in seiner Reinheit, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Stärke oder Schwäche in diesen kleinen Skizzen aufleuchtet. Ein melancholischer Humor überschattet und vergoldet zugleich die kleinen Menschlichkeiten, von denen Altenberg zu berichten weiß. Als eine Art staunendes Kind ist er durch die Welt gewandert: ein Philosoph des Alltäglichen, das bei ihm Würde, Tiefe, Anmut und Heiterkeit gewinnt. Schon die Titel seiner Bücher sind bezeichnend: „Wie ich es sehe“, „Was der Tag mir zuträgt“, „Bilderbögen des kleinen Lebens“; der ganze Peter Altenberg ist in diesen Titeln, seine Anspruchslosigkeit, seine Feinheit, seine Menschlichkeit.

In den Kreis dieser österreichischen Schriftsteller gehört auch Karl Hans Strobl hinein, dessen zur Phantastik neigendes Talent ihn immer wieder zu utopisch-zeitkritischen Romanen trieb. „Eleagabal Kupe-rus“, ein großer Zeitroman mit phantastischem Hintergrund und kriminalistischem Einschlag, ist hier als Beispiel zu nennen. Auch er kommt von der Tradition E. T. A. Hoffmanns her und sucht sie ins Moderne zu wenden. Daneben hat er Romane aus seiner Heimat Böhmen geschrieben („Die Wacławbude“), in denen viele Probleme des alten Österreich lebendig werden.

Durchaus in der Tradition dieser österreichischen Neuromantik steht auch Eduard Stucken: es ist ein neues Barock, das in seinen Werken sich auslebt, obgleich sie sich gern an alte mythische oder sagenhafte Stoffe anschließen. Ein Wortprunk raffinierter Art, ein Überspinnen heldischer Stoffe mit symbolistischer Metaphysik gibt seinem Bemühen die besondere Note. Ausgehend von Maeterlinck hat er die Gestalten seiner zahlreichen Dramen besonders gern — übrigens ähnlich Ernst Hardt — aus der Artussage genommen und hier in fast Lohensteinscher Art Modernisierungen auf der Bühne versucht. Daneben haben ihn Sternmythen lebhaft beschäftigt; die Kunst der Indianer ließ ihn in die Ferne schweifen: „Die weißen Götter“, ein starker historischer Roman, sucht den Zusammenstoß Europas mit den Indianern in der Zeit der spanischen Eroberer in farbigen Bildern zu gestalten. Hier hat Stucken aus einer tiefen Kenntnis und Versenkung heraus wohl sein Bestes gegeben, denn sein neuer Shakespeare-Roman reicht nicht daran.

Wenden wir uns nach Norddeutschland, so sind es vor allem Balladentalente, die unsere Aufmerksamkeit fesseln: Börries von Münchhausen, Lulu von Strauß und Torney und Agnes Miegel sind Vertreter einer norddeutschen Neuromantik, die Wertvolles und Bleibendes geschaffen haben. Hier ist es nicht die Wortpracht, das Spiel mit Bildern, was zu Traum und Vergessen einlädt, sondern die Gestaltung heroischen Schicksals, das ergreift, aufrührt, bezwingt. Münchhausen, im Stil an Liliencrons zupackende Art anknüpfend, hinreißend durch dramatische Lebendigkeit und knappe, scharfe

Kontrastdarstellung, bezaubernd oft durch einen Ton glühenden Gefühls: so steht er vor uns als ein Singer und Sager von vergangener Größe und heroischer Tat.

Zäher, schwerer, voller sind die Balladen der Lulu von Strauß und Torney: aus dem Bauerntum Westfalens, Niederdeutschlands heraus gewinnt sie ihre Stoffe. Ein Element der ekstatischen Trunkenheit, der schweren Erdverwurzeltheit, der jähren Leidenschaftlichkeit ist in ihren Balladen und Romanen. Mit einigem Recht darf man ihr eine realistische Balladenkunst zuschreiben, die neuartig und in ihrer Weise einzig ist. Das Heldentum eines Volkes, nicht eines Standes ist in ihren Dichtungen Form und Wort geworden.

Das Erdschwere und Erdenleichte, die Melancholie und die Seligkeit des Daseins, das derbe, ernste, männliche und das warme, mütterliche Leben erhält in den Balladen und Liedern und den „Geschichten aus Alt-Preußen“ durch die ostpreußische Dichterin Agnes Miegel wiederum in ihrer Art unvergleichliche Gestalt.



Einer eigenartigen Persönlichkeit muß in diesem Zusammenhange gedacht werden: Rudolf Borchardts, der besonders in den letzten Jahren eine Reihe von Bänden hat erscheinen lassen, nachdem er lange geschwiegen hatte. Borchardt zeigt mit erschreckender Deutlichkeit die Grenzen der neuromantischen Bewegung: in ihm wird das Spiel mit der Form, die Kostümierung, der Wechsel der Masken Selbstzweck. In allen Stilen einer vergangenen Zeit weiß Borchardt zu dichten: das Lied des Minnesängers, die Form Dantes, das naive Spiel des mittelalterlichen Volkes, die Künstelei der Troubadoure, alles ist ihm gleich geläufig. Sein Talent ist mimischer Natur, nicht dichterischer Art. Nur ab und an, in einigen Strophen schwermütiger Trauer, singt sich die melancholische Seele eines modernen Menschen frei, nachdem sie alle literarischen Möglichkeiten, welche die Weltliteratur bietet, alle Kostüme vergangener Epochen durchgeprobt hat.



Eine der stärksten schöpferischen Begabungen der neuromantischen Generation ist ohne Zweifel Rudolf G. Binding. Sein Werk ist an Ausmaß sehr gering.

Einige Verbände, einige Novellen, zwei selbstbiographische Werke („Aus dem Kriege“, „Erlebtes Leben“), ein Band „Rufe und Reden“: das ist fast alles. Aber dieser geringe Umfang wird wettgemacht durch die außerordentliche Kraft der Gestaltung, durch die tiefe Leidenschaftlichkeit des Gefühls, durch die erstaunliche Bündigkeit und Rhythmik der Sprache. Seine Novellen, vor allem die in den Bänden „Die Geige“ und „Legenden der Zeit“ gesammelten, haben Aussicht, klassisch zu werden: so einheitlich sind Form und Gehalt ineinander übergegangen. Auch aus seinen Gedichtbänden hat vieles Anspruch, in den Bestand der deutschen Dichtung überzugehen und von der schöpferischen Kraft unserer Epoche zu zeugen. Ein unbedingter Wille zur Form, eine bedeutende Sprachkraft und eine männliche Empfindung für heldenhafte Gegenstände verbinden sich und ermöglichen ihm die großen Leistungen seiner Hymnen, seiner Novellen, seines Kriegsbuches, das noch heute zu den besten Kriegsbüchern gehört, obwohl inzwischen soviel neue erschienen.

Drittes Buch.

Das Zwischenspiel des Neu-
klassizismus

Erstes Kapitel

Lebensformen und Kunstformen

Wenn etwas dem Naturalismus und der Neuromantik gemeinsam war, so die eigentliche Neigung zu einer verschwimmenden Stimmungseligkeit, zu einem Sprengen aller festen Formen der Dichtung, zu einem passivistischen Heldentum, das eine starke Energie der großen Form eigentlich ausschloß. Im Roman und in der Lyrik machten sich diese bedenklichen Seiten der modernen Entwicklung nicht so sehr geltend wie in den eigentlich klassischen Formen des Dramas und der streng geformten Erzählung, der Novelle. So entstand denn aus der naturalistischen-neuromantischen Generation heraus eine kritische Bewegung gegen diese zerfließliche Formlosigkeit, eine Bewegung, die man als die neuklassizistische zu bezeichnen sich gewöhnt hat, ohne doch eigentlich mit diesem Schlagwort mehr als eine Äußerlichkeit einzufangen.

Diese Gegenbewegung gegen Naturalismus und Neuromantik nun wandte sich in erster Linie gegen die Formzertrümmerung des Naturalismus und gegen den l'art-pour-l'art-Kult der Neuromantik. Sie war sich mit dem Naturalismus darin einig, daß zunächst und zuerst das Leben in seiner flutenden Breite da ist und dann erst die Kunst, als Ausdruck, als Formentsprechung zu den Lebensformen entsteht; sie war sich mit der Neuromantik darin einig, daß Überlieferung, artistisches Handwerk, nicht entbehrt werden könne bei der künstlerischen Schöpfung; sie stand aber gegen beide in dem Kampf um einen neuen Lebensinhalt, ein neues Lebensethos, das den aktiven, nicht den leidenden Helden forderte, das eine Synthese moderner und klassischer Bestrebungen voraussetzte, wenn die Kunstformen einer neuen Blüte entgegenreifen sollten. Paul Ernst und seine Freunde

gingen bei ihrer zuerst nur künstlerischen, allmählich sich auf die Tatsachen des Lebens verbreiternden Kritik von den Formproblemen des Dramas aus: aktives Ethos, Gemeinschaft und Kult, Handlung, nicht Stimmung waren die menschlichen und ästhetischen Entdeckungen, die sie bei ihren Bemühungen um das Drama, anknüpfend an Hebbel und Schiller, machten.

Die Meinung über das Wesen des Dramas hat sich für unsere Zeit unter dem Eindruck gebildet, welchen die Musikdramen Richard Wagners, das naturalistische und das neuromantische Drama auf die gebildete Welt gemacht haben. Das Grundgefühl Wagners wie der Naturalisten und Neuromantiker ist dieses: der Mensch ist ohnmächtig gegenüber der Welt und ihren Mächten; diese Mächte heißen bei Wagner das Schicksal, bei den Naturalisten das Milieu und die vererbten Blutseigentümlichkeiten, bei den Neuromantikern das Fließen der Welt und der Seele; alle drei betonen sie die eine Grundhaltung des Menschen zur Welt, subjektiv gesprochen seine Abhängigkeit, Gebundenheit, und wiederum auf der objektiven Seite die Notwendigkeit und sozusagen Seelenlosigkeit des Weltgeschehens; ihre Helden dulden mehr, als daß sie handeln; ihre Helden treiben sich nicht selbst, es treibt sie. Sie sind blinde Werkzeuge eines übermächtigen, außerpersönlichen Schicksals, romantische Marionetten, dumpfe unbewußte Charaktere.

Die großartigste Auffassung hat unleugbar Wagner. Wenn er gleich die Freiheit seiner Helden nicht retten kann, so weiß er doch, seinen Menschen eine manchmal heroische Ergebung in ihr Schicksal einzuflößen: Wotan im zweiten Akt der Walküre ist das klassische Beispiel dafür. Auch ist das Schicksal bei Wagner etwas mythisch Gewaltiges, Dämonisches. Aber eins fehlt bei Wagner zum großen Drama: das Wesen seiner Helden steht in keiner inneren Verbindung mit der Handlung, in welche sie gestellt sind. Siegfried und Brünhild haben in ihrem innersten Wesenskern eigentlich keine Beziehung zu den Ergebnissen, die mit ihnen vorgehen; so wirken sie schemenartig wie Marionetten, aber nicht wie tragische Helden; ihr Schicksal ist sinnlos und scheint deshalb traurig, tief traurig; aber es ist nicht tragisch, denn die tragische Notwendigkeit hat Vernunft und wirkt deshalb erlösend.

Das naturalistische und das neuromantische Drama sind, der Grundstimmung nach, Ausläufer des Wagner'schen Musikdramas. An die Stelle des Schicksals treten das Milieu, die Nerven, die vererbten ungezügelten Triebe. An der Ungunst der Verhältnisse an Ausschweifungen des Gefühls, an dumpfen unerlösten Trieben gehen aber nur schwache und meist unbedeutende Menschen zugrunde, die eines echt tragischen Schicksals gar nicht fähig sind. Tatsächlich sind denn auch die Helden naturalistischer und neuromantischer Stücke meist entweder Durchschnittsmenschen oder aufgeblähte Literaten: zwei Typen, die in der großen Form des Dramas kein Interesse erregen und die als Gegenstände der Literatur nur in den kleineren Formen, in der Novelle etwa, zu brauchen sind. Interessant ist nun, wie die Dichter diese Grundschwächen ihrer Werke zu verdecken suchten. Man kann ganz allgemein sagen, daß sie an die Stelle der tragischen Erschütterung die Stimmung, den Rausch oder die Diskussion setzten: Wagner durch seine illustrierende Nervenmusik, die Neuromantiker durch zarte Wortklänge und sanft hinwehende Bilder; durch diese das Gefühl anregenden Mittel werden die Zuschauer in einen schwebenden Zustand versetzt, den Wagner durch sein flutendes Orchester bis zum selbstvergessenen Rausch zu steigern weiß.

Die Naturalisten ersetzten die tragische Erschütterung durch die Diskussion. „Nora“ oder „Vor Sonnenaufgang“ sind schöne Beispiele dafür. Außerdem wußten sie durch psychologische Feinheiten (man denke an Hedda Gabler und ihre Wirkung) oder durch Schilderung unbekannten Milieus (die Arbeiterstücke) den Mangel im wesentlichen zu verdecken. Das eigentliche Dichterische ist auch bei den Naturalisten die Stimmung, jenes farbige Flimmern der Charaktere und Geschehnisse, das sich auf einer romantisch-pantheistischen Weltstimmung aufbaut. Die Neuromantiker gingen so weit, durch die raffinierte Ausnutzung psychologischer Perversitäten und erotischer Ausnahmen (Elektra, Salome) zu wirken.

Das Übereinstimmende aller drei Richtungen zeigt sich — natürlich, muß man wohl sagen — auch darin, daß es ihnen eigentlich nicht auf die Kunst ankommt, sondern daß Wagner in der Religion, die Naturalisten in der Erneuerung des gesellschaftlichen Lebens, die Neuromantiker

im subjektiven schönen Gefühl die eigentliche Bestimmung der Kunst und ihren Zweck erblickten. Von allen dreien war dabei das klassische Dogma Goethes und Schillers von der Erhebung über die Wirklichkeit, welche die Kunst gewähre, auf verschiedene Weise mißverstanden worden. Die Meinung der Klassiker war nämlich nicht, daß die Kunst den Zweck und die Absicht habe, uns zu erlösen, noch gar unser bürgerliches Leben zu gestalten (Dichtungen sind keine moralischen Schulbeispiele), sondern daß die Kunst die Spannungen und Erregungen des wirklichen Lebens in einer höheren Sphäre gleichsam wirklicher und von den Schlacken der Zufälligkeit gereinigt spiegele und daß ihr Trost und Lebenswert für bedrängte Menschenherzen darin liege, daß im Anschauen der bunten Gebilde der Kunst der Mensch die Qual und Not seines beschränkten Lebens vergißt und zugleich in den Werken der Kunst den Sinn und die Bedeutung findet, welche die plumpe und zufällige Wirklichkeit oft vermissen läßt oder doch überschreitet.

Dieser Auffassung vom Drama setzten nun die neuklassischen Schriftsteller eine ganz andere entgegen: sie wollten nicht problematisieren, nicht empfindeln, nicht seelendeuten, sie wollten dramatische Antriebe der Gemeinschaft der Zuschauer und Zuhörer vermitteln. Dramatische Darstellung ist ein Begriff der strengen Kunst, nicht des Lebens, eine Form der Darstellung, eine Frage der Technik. Man kann einen tragischen oder komischen Gehalt an menschlichem Schicksal in verschiedener Form, erzählend etwa oder lyrisch-betrachtend, darstellen, man kann ihn aber auch dramatisch fassen; dann muß man gewisse Grundgesetze im Auge behalten, welche eben die dramatische Darstellung von anderer kunstgemäßer Formung absondert, woraus dann umgekehrt wieder folgt, daß nicht jeder Gehalt jede Form verträgt.

Seelendeutung und Empfindungsdichtung malen Zustände: das Drama verlangt energische Bewegung auf einen bestimmten Punkt hin; denn der Zuschauer will etwas sehen, will Handlungen miterleben, die sich vor seinen Augen greifbar deutlich abspielen. Seelendeutung und Empfindungsdichtung sind breit, erzählend: das Dramatische ist knapp, zugespitzt, denn sonst entgleitet dem Zuschauer das Interesse am Dargestellten. Seelendeutung

und Empfindungsdichtung sind irrational, oft verschwommen: das Dramatische verlangt Durchsichtigkeit, Klarheit, Helle, denn der Zuschauer, an dem die Ausführung schnell vorüberfließt, kann nicht, wie der Leser eines Buches, nicht gleich Verstandenes noch einmal lesen. Seelendeutung und Empfindungsdichtung müssen, um wirksam zu bleiben, raffiniert werden: das Dramatische ist immer einfach, denn es ist eine große Form, und das Große ist immer einfach und nicht spitzfindig, ausgeklügelt, überfeinert, übertrieben.

Aus diesen nur angedeuteten Grundsätzen ergeben sich einige wenige Regeln für den dramatischen Dichter: das Wichtigste des Dramas ist die Handlung; das Zwiegespräch muß knapp und klar sein; lyrische Stellen sind höchstens Ruhepausen im strengen Zuge der Handlung; die Psychologie der handelnden Figuren muß sich auf die einfachmenschlichen Gefühle stützen; keine verwickelte Psychologie ist für die Absichten des Dramatikers tauglich, weil sie zuviel Erzählung zur Aufklärung nötig macht oder weil ohne diese die Taten eines Helden mit verwickelter Seele wie die Handlungen eines Sinnlosen erscheinen; ein Sinnlos-Handelnder aber verliert das Interesse der Zuschauer. Diese Regeln gelten so gut für das Trauerspiel wie für das Lustspiel, für das Schauspiel wie für die Tragikomödie: es sind einfache Handwerksregeln der dramatischen Darstellung, und alle großen Dramatiker befolgen sie bewußt oder unbewußt.

Die Betonung der Handlung (als des Gerüsts des dramatischen Werkes) gegenüber der Psychologie beruht noch auf einem tieferen Grunde. Auch die feinste Seelenzergliederung vermag nicht, die Notwendigkeit einer Tat zu zeigen. Es hätte, psychologisch betrachtet, immer so oder so kommen können, denn das Seelische zerfließt ohne den Halt einer Situation. Etwa: ein Mensch steht vor dem Morde — Raskolnikow z. B. — ob er den Mord begeht oder nicht, läßt sich vom rein Psychologischen her nicht ausmachen. Für Raskolnikow ist denn auch wichtig nicht nur seine seelische Haltung — wie man heut vielfach meint — sondern vor allem auch seine ganze Lage: er muß fürchten, daß seine heißgeliebte Schwester sich an einen ungeliebten, verächtlichen Mann verkauft, um dem Bruder zu helfen; Raskolnikow ist zu stolz, um dies Opfer anzunehmen. Ein stolzer Mensch in so drängender

Lage; das zusammen macht eine solche Tat notwendig. Nicht die Psychologie des Helden erklärt die Tat, sondern ein so beschaffener Mensch in einer solchen Lage wird so handeln: das ist die These Dostojewskijs, der ein viel zu starker Künstler war, um seine Dichtung auf den unsicheren Boden der Psychologie allein zu bauen. Was nun für den Romandichter schon gilt, der doch seine Personen ausführlich analysieren, ihre Zustände und Verhältnisse eingehend darlegen kann, das gilt in erhöhtem Maße für den Dramatiker, der seiner Form nach auf Knappheit und Abkürzung angewiesen ist.

Aber nicht nur das Drama, auch die epische Darstellung, vor allem die Kunstform der Novelle fand eine eingehende Untersuchung durch die neuklassische Gruppe. Auch hier war, nach Ansicht Paul Ernsts und seiner Freunde, durch die Entwicklung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts eine Verwilderung der Form eingetreten, die man nur durch kritische Rückbesinnung auf die Grundelemente epischer Darstellung beseitigen konnte. Vor allem ging man in der Kritik von dem Gegensatz zwischen Novelle und Roman aus.

Die Novelle ist, im Gegensatz zum Roman, eine strenge Kunstform und gehört damit in das Reich der zeitlosen Gestaltungen: „Wie das Drama eine abstrakte Kunstform ist, welche interessante Inhalte des Lebens, das heißt Punkte, um welche sich bei den Menschen Energien lagern, in einem sinnlichen Gewande gibt, durch dessen Anblick diese Energien gelöst werden, . . . so ist es auch die Novelle.“ Zum Wesen der Novelle, sofern sie eine eigene echte Kunstform ist, gehören demnach drei Bestimmungen: einmal, daß sie eine in sich ruhende, aus dem Fluß der Wirklichkeit ausgeschiedene Kraftspannung zu sinnlicher Gegebenheit bringt; dann, und dies ist bloße Folgerung, daß der milieu- und kulturbedingte Inhalt der Novelle verhältnismäßig gleichgültig ist; und letztlich, daß der Gegenstand typische Geltungsmöglichkeit oder mit anderen Worten stellvertretenden Charakter haben muß, nicht so, daß er etwa eine Abstraktion aus vielen Einzelfällen ist, sondern derart, daß man durch diesen einen Fall hindurch auf unzählige andere Fälle sieht. Spätere Darlegungen sollen die tieferen Zusammenhänge dieser Lehre mit dem Weltbilde des Dichters auf-

zeigen. Vorerst genügt die einfache Darstellung der Theorie.

Drei Möglichkeiten echter Novellen kennt die neuklassische Lehre. Ich bezeichne sie vorläufig als die Schicksalsnovelle, als die „eigentümliche“ und als die geistreiche Novelle. Die letzte Art als die einfachste sei zuerst behandelt. Das Wesentliche in ihr ist, daß eine Antwort oder ein hingeworfenes Wort über eine Situation ein neues, unerwartetes und ungewöhnliches Licht wirft.

Die zweite Art der Novelle ist die, welche sich aus der Wortbedeutung ablesen läßt: es wird in ihr ein Geschehnis berichtet, in dem entweder die handelnden Personen sehr eigentümlich oder die Vorkommnisse selbst oder beide zusammen bemerkenswert sind, so daß damit gewissermaßen die Buntheit und Fülle der Welt, ihre unerschöpfliche Neuheit und rastlose Vielfältigkeit dem Leser stark zum Bewußtsein gebracht wird. Als Beispiele denke man etwa an die zahllosen lustigen Streiche, Entführungen, Ehebrüche usw.

Diese beiden Arten der Novelle betrachtet die neuklassische Theorie als sozusagen vorbereitend für die eigentliche, die hohe Novelle. Diese kennzeichnet sich dadurch, daß ein ganzes Menschenschicksal sich in einer kurzen Spanne Zeit, gleichsam in einem Punkte, in einem Augenblick entscheidend zusammengefaßt darstellt, und zwar so, daß das Leben des Helden von diesem einen Punkte aus nach vor- und rückwärts seine Färbung und Bedeutung erhält und sich gleichsam blitzartig erhellt, in seinen Wesenstiefen dem Betrachter enthüllte. Dieses Moment des Schreckhaften, Plötzlichen, Überraschenden kennzeichnet die Novelle und scheidet sie vom Drama, mit dem sie in der Notwendigkeit des Schicksalsmäßigen übereinstimmt, sich aber gerade darin unterscheidet, daß das Drama uns die Verknäuelung des Helden in sein Schicksal langsam und stetig, gleichsam vernunftgemäß und klarer vorführt, während das Schicksal in der Novelle etwas Irrationales hat und den Helden gleichsam blitzartig überkommt. So ist denn ein echter Novellenstoff dieser Art etwa der, daß der Held durch besondere Umstände zu einer Einsicht kommt, welche ihn zwingt, von einem Augenblick ab sein Leben in einer anderen Richtung weiterzuführen, als er bisher gegangen war.

Über den Kreis der rein ästhetischen Untersuchungen

hinaus erweiterte sich die Kritik des Neuklassizismus zu einer Kritik der gesamten Lebensform, wie sie sich durch die Verbürgerlichung der gesellschaftlichen Formen, durch die Industrialisierung und Mechanisierung des Lebens, durch die Romantisierung und Sentimentalisierung des geistigen Daseins herausgebildet hatte. Sie stellte diesem verwirrten Treiben ein konservatives Weltbild gegenüber, das eine Ordnung der widersprechendsten Bestrebungen des modernen Lebens zu gewährleisten schien. Indem man, dem Vorbilde der hohen Antike folgend und gerade hier an die Bemühungen des deutschen Klassizismus Goethes und Schillers anknüpfend, die Grundtatsachen des menschlichen Daseins, die einfachen, fast mythischen Zusammenhänge und Seinsform des Menschenlebens herausarbeitete, bereitete man tatsächlich eine Rückkehr zu großer Form in Leben und Kunst vor, die dann späterhin sowohl in der Jugendbewegung wie im Expressionismus höchst fruchtbar werden sollte.

Zweites Kapitel

Paul Ernst

Der eigentliche Führer der neuklassischen Bewegung ist Paul Ernst. Er ist eine der erschütterndsten Erscheinungen im Geistesleben der wilhelminischen Epoche. Sein Schicksal war der Kampf gegen die innersten Instinkte seiner Zeit, deren Hohlheit er früh durchschaut hatte, war die Gewissenschärfung einer verblendeten, ihrem Ende zurasenden Zeit, war das Suchen nach neuen Grundfesten des objektiven Kulturdaseins. Dieser Kampf gegen den Zug des kapitalistischen Gründerzeitalters war zugleich ein Kampf gegen sich selber als Sohn dieser Zeit: Intellektualismus und unmenschliche Sachlichkeit sind Ernst in einem Maße eigen, daß er diesen beiden Vergewaltigungen der Welt und der Menschen oft erliegt und darin das Schicksal dieser Epoche vollenden hilft. Zugleich aber brennt in ihm die Sehnsucht nach reineren Formen des Lebens, nach einfacheren Freuden, größeren Leiden, heroischen Lebensweisen und reicherm Menschenglück. Dieser Widerstreit zwischen wilhelminischer Zeit in sich selber und Hoffnung auf Zukunft in

sich selber machen sein Leben so erschütternd, so klärend, so typisch.

Als junger Mensch kam er aus der Einsamkeit seiner Harzer Heimat, von der er in seinen jüngst herausgegebenen „Jugenderinnerungen“ erzählt, nach Berlin; aus religiös-sittlichen Gründen, im Banne Tolstoischer Ideen, fand er sich zur Sozialdemokratie hin, gerade während des Sozialistengesetzes. Aus Widerwillen gegen den Mechanismus der marxistischen Klassenpartei schloß er sich der bald scheiternden Bewegung der „Jungen“ an. Allmählich entfremdete er sich der Politik: Demokratie und Sozialismus wurden ihm mehr als fraglich, die sittlichen Grundwerte unterhalb der Sphäre einer weltverbessernden Politik wurden ihm wichtiger als alles andere. Was blieb aus jener Zeit, ist der Sinn für soziologische Zusammenhänge, Haß gegen den Widersinn des kapitalistischen Systems und die durchschauende Erkenntnis der menschlichen Vordergründe. Das Ergebnis dieses ersten Entwicklungsabschnittes ist der selbstbiographische Roman „Der schmale Weg zum Glück“, der zu den schönsten Darstellungen der seelischen und geistigen Atmosphäre der Jahre zwischen 1890 und 1900 gehört.

In einer neuen schöngeistigen Lebensform, die gegenüber der politischen Lebensform den Anschein der Idealität an sich hat, findet nun Ernst seine erste Beruhigung und die innere Muße zu neuer Lehrzeit. Aus dem Soziologen und Politiker wird der Dichter. Die ersten Dramen und Lustspiele, die Sammlung und Übersetzung altitalienischer Novellen, die eigene erste Novellensammlung „Die Prinzessin des Ostens“ entstehen. Ein theoretisches Werk „Der Weg zur Form“ sucht die sittliche Grundlage für die Kunst des Dramas und der Novelle in der Form kritischer Auseinandersetzungen mit Werken der Vergangenheit und der Gegenwart zu geben. Die Bedeutung dieser zweiten Periode in Ernsts Entwicklung ist sein Kampf um dichterische Form und um die Bestimmung des Dichters. Stefan George und sein Kreis, die neuromantische Bewegung, waren damals etwa von den gleichen Problemen erfüllt. Was George für die Lyrik, die Neuromantik für die Reform des Lebens wollte, das erstrebte Ernst für Drama und erzählende Kunst. Der Endpunkt dieser zweiten Entwicklung ist die Tragödie „Brunhild“ und der Novellenband „Tod des Cosimo“, durch welche

Ernst zur führenden Persönlichkeit der sogenannten Neuklassiker wurde. Zugleich begann diese neuklassische Schule, wenn man so sagen darf, sich als solche zu finden: Wilhelm von Scholz, Lublinski, Emanuel von Bodman u. a. Was sie alle beseelte, war der Glaube an eine neue Dichtung großen Stils, strenger Kunst und reifer Menschlichkeit; war ferner der Wunsch, ästhetische Ordnung im Chaos moderner Richtungszerspaltung zu schaffen, war endlich der Wille, im Dichter mehr zu sehen als den Lustigmacher der banalen Welt, den feinen Ästhet und schwachen Zitherspieler, war der Wille zur Prophetie und Volkstümlichkeit.

Gerade aus diesem letzten Beweggrund heraus versteht sich, daß Ernst dem Ästhetismus sich nicht auf die Dauer ergeben, sondern den Versuch machen mußte, ihn zu überwinden. Waren „Brunhild“ und die Novellen jener Zeit gleichsam die Probestücke des technisch Strebenden, so begann nun der Kampf um den Inhalt einer Prophetie. Die Umrissse eines religiösen Mysteriums tauchen auf: „Ariadne auf Naxos“, „Kassandra“, Würfe nach einem Ziel, wie es höher kein Dichter unserer Tage sich gesteckt hat. Hand in Hand mit diesem Kampf um den neuen Glauben geht ein Vernichtungskrieg gegen die bürgerliche Welt, den der Schriftsteller Ernst führt. Das Essaybuch „Ein Kredo“ tritt schon aus dem Ästhetischen ins Ethische; der „Zusammenbruch des deutschen Idealismus“ ist ein Werk, das unter der Weltuntergangsliteratur unserer Tage einen hohen Rang behauptet; im „Zusammenbruch des Marxismus“ lebt endlich fast reine Prophetie; die Sehnsucht nach reinerer Welt schwillt ins Ungemessene. Daneben stehen die drei Novellenbücher „Die Hochzeit“, „Die Taufe“, „Der Nobelpreis“ mit ihren teils heiter-spielenden, teils erschütternd-besinnlichen Geschichten als Dokumente dieser Zeit. Man spürt: eine reiche Entwicklung, einen gebildeten Geist, der sich in Ernst zu vollenden sucht, eine eindeutige Linie, die vom Politischen zum Religiösen auf dem Umwege über das Ästhetische läuft und im Theokratischen endet. Zugleich aber fragt man sich: kann ein Einzelner, Vereinzelter leisten, was Ernst will; das große Drama, die hohe Komödie, das Mysterium neuer Götter? Und hier eben beginnt seine Problematik: ein hoher, reiner, edler Geist mit dem Willen zur höchsten Leistung scheitert daran,

daß sein Werk ein Volk verlangt und nur ein Chaos der einzelnen findet, eine geistige und seelische Welt fordert und nur ein Gemenge von Trieben und Interessen vorfindet, einen Zusammenhang menschlicher, sinnlicher, sittlicher, religiöser Vorstellungen und Wallungen voraussetzt und im besten Falle Sekten und einzelne Gebildete oder einzelne Fromme trifft. So wird, was im günstigen Falle ein klassischer Kosmos hätte werden können, eine klassizistische Leistung von bewundernswerter Meisterung des Formalen, von ergreifender Innigkeit der Sehnsucht, von erschütterndem Versagen der Erfüllung. Man verstehe mich nicht falsch: hier liegt keine Schuld des einzelnen, kein Mangel an Talent, kein Fehler des Menschen vor; hier offenbart sich in einem dichterischen Schicksal das Schicksal eines Volkes, ja einer Menschheit. Es ist unser aller Schuld, wenn heutige Dichtung versagt, versagen muß; es ist unser aller Schuld, weil kein Gemeingefühl, keine Liebe, keine Treue in unserm Herzen wohnt, die am Liede des Dichters sich entzünden könnte und aufflammend alles Trennende hinwegschmelzen müßte.

Paul Ernst ist als Dichter ein Kündler moderner Einsamkeit: Ariadne, Cassandra, Brunhild, Siegfried leben in einer Welt für sich, fern von den anderen Menschen. Seine Gestaltungen haben alle zugleich die tiefe Sehnsucht der modernen Menschen nach Gemeinsamkeit, die Erlösung bedeuten würde. Mysterienhaft findet diese Gemeinsamkeit mit Göttern wohl am Ende mancher Tragödien statt: aber es ist denn doch immer ein einsamer Gott, der aus Einsamkeitsnot zum einsamen Menschen sich neigt. Einsamkeit und Sehnsucht nach Gemeinschaft, das bleibt die schwermütige Grundmelodie in allen Werken Ernsts, die aus seinem Tiefsten stammen. Wenn er ganz auf seine Seele lauscht, Geist und Verstand, Theorie und Wissen, Soziologie und Menschenkenntnis vergißt, dann quellen Gedichte und Verse herauf von unheimlicher Anschaulichkeit und edler Melodie, die immer wieder von der Sehnsucht nach Erlösung und von der Qual der Einsamkeit künden und ganz selten an den Höhepunkten seelischen Aufstiegs, zu idyllischer Ruhe, zur seligen Selbstgenügsamkeit sich runden.

Dazwischen freilich sind dann lange Stellen, wo der Geist, ja manchmal der Verstand, der Wille und die Theorie die Zügel halten. In seinen Dramen wie in seinen

Novellen wiederholt sich oft und oft der Sieg des Geistes über die Intuition, die Vorherrschaft des Verstandes selbst über den Geist. Wundervoll ist die Stellung eines menschlichen Problems, etwa das des Kampfes von gottloser Reformsicherheit und -sittlichkeit und gotterfülltem Waltenlassen der Dinge und Kräfte (man denke etwa an die Novelle „Die Frau des Bahnwärters“) — hier feiert der Geist Triumphe und man fühlt: hier wird, wenn auch nicht immer gestaltet, so doch gedeutet, was an letzter Problematik uns alle, so oder so gewandt, in unseren besten Stunden bewegt. Dann aber mischt sich der Verstand hinein, und nun wird dürr und gequält, was erst reif und bewegend war.

In diesem Durcheinanderspielen von Verstand, Geist und Seele, in diesem Überwiegen intellektualistischer Motive, in dieser Kapitulation der Seele vor der Vernunft, was alles bei Paul Ernst immer wieder zu beobachten ist, kommt modernes Schicksal zum Ausdruck. Man könnte so etwa spalten: im Vordergrund des Bewußtseins steht bei Ernst die Soziologie, der Intellekt, der Positivismus; im Mittelpunkt wühlt der Geist in faustischer Mühe und ringt mit der vernünftigen Bewältigung menschlicher Probleme; im letzten Hintergrund aber steht, etwas verängstigt manchmal, aber mächtig und quälend, die Seele und leitet im Durchbruch den ganzen Menschen und sein Schicksal. Der Soziologe, der Ästhetiker und der Prophet in Paul Ernst entsprechen diesen drei Schichten seines Wesens, und je nachdem, welche Kraft vorherrscht, entsteht ein Erzeugnis des Intellekts, der Ratio oder des Eros. Eine feste Ordnung der Elemente — sie fehlt, nicht nur dem Dichter, nein, der ganzen Zeit, und so wird hier wieder im Dichterschicksal gespiegelt, was Zeitschicksal ist.

Man wende nicht ein: ein Gescheiterter. Wo er scheiterte, da ist es die Zeit, die in ihm scheitert. Ein Dichter kann niemals ganz am Wesentlichen und Ewigen vorbeigehen, und so sind Ernsts Novellen und Szenen gelungen, Essays, ästhetische und ethische Einsichten glücklich, die für ein individuelles Menschenleben genügen. Das Wichtigste aber ist: er hat in sich — und damit in uns — den Willen zur Seele und den Glauben an die Würde des Menschen lebendig erhalten; und wenn heute

eine ganze Jugend wieder Gemeinschaft will, in ihren besten Stunden das Glück frommer Gemeinschaft fühlt, so soll sie dankbar des einsamen Kämpfers gedenken, der dreißig Jahre und länger das heilige Feuer bewahrt hat. Wenn nicht alle Zeichen trügen, beginnt Ernsts Werk allmählich in der Jugend zu wirken: Gleiches spricht zu Gleichem, und was ein einzelner sein Leben lang suchte, danach streben heute viele gemeinsam. Widerspruchsvoll ist Ernsts Erscheinung, wie die Epoche, in welcher er erwuchs: man muß sich bei ihm an das Wesentliche halten — und das ist genug — so fällt das Unwesentliche von selber ab. Man kann eine Zeit in allen ihren Schwankungen an ihm in typischen Zügen beobachten — und man kann weiterbauen, wo er aufhört. Wenige sind es, im letzten Menschenalter, von denen eine Jugend, die Unerhörtes erlebt hat, dies sagen kann: Rechtfertigung eines Lebens in seiner Notwendigkeit, wie sie schöner nicht gedacht werden kann.

Drittes Kapitel

Wilhelm von Scholz

Die stärkste dichterische Begabung der neuklassizistischen Gruppe neben Paul Ernst ist Wilhelm von Scholz: mit wundervollen mystischen Versen voll Glut und Tiefe begann er. Ein Kind der Neuromantik, tief allem Fließenden und Wehenden verwandt, sang er sich selber wundertiefe Rhythmen zu, die zu dem Stärksten gehören, was die neuere Lyrik aufzuweisen hat. Hier stehe ein Gedicht aus dem „Spiegel“.

Der Wanderer
Schwermütig wächst mein Frieden
In Herbst und Einsamkeit,
Mein Weg zur Dämmerzeit
Vergraut wie abgeschieden.

Ich fühle mich Gestalt
Und Wesen tief vertauschen;
Wildfremde Schritte rauschen
Durchs Blattgewirr im Wald.

Still geh ich, schattenlos
Im Grau, als wandle sich
Der lange Weg in mich,
Auf dem ich wurde groß.

Daß ich der Wand'rer bin,
Der diesen Weg gegangen,
Sind Worte, die verklangen
Und haben keinen Sinn.

Daneben beschäftigten ihn von Anfang an dramatische Probleme. Zuerst gelangen ihm balladenhafte Szenen: „Der Besiegte“, „Mein Fürst“. Allmählich aber, fast gleichzeitig mit Paul Ernst, geriet er unter den Einfluß Hebbels und damit auf die großen Formprobleme des Dramas. Die „Gedanken zum Drama“ sind das theoretische Ergebnis dieser Beschäftigung mit Heibel; sein „Jude von Konstanz“ dagegen ist die praktische Leistung für das deutsche Theater, die sich aus seinen Bemühungen um dramatische Formung von Weltstoff ergab.

In vielem ähnlich Paul Ernst, zeichnet Scholz sich doch durch eine größere Kraft der mystischen Schau aus: den „deutschen Mystikern“ widmete er (1907) eine Studie, als sie noch nicht große Mode geworden waren. Zugleich damit wandte er sich der Gestaltung mystischer Probleme in der Komödie zu: „Vertauschte Seelen“ sind das erfolgreiche Dokument dieser Hinwendung zur Mystik auf der Bühne. Aber auch als Novellist hat Scholz diesem mystischen Grundzug seines Wesens eine Form geschaffen. Durchaus anknüpfend an die neugewonnenen Einsichten in die Formgesetze der Novellengattung, die vor allem Paul Ernst erarbeitet hatte, schuf er eine Fülle sehr schöner, echter Novellen, die so geprägt sind und zugleich eine solche Tiefe der Empfindung besitzen, daß die besten von ihnen sicher in den Schatz der deutschen Literatur eingehen werden. In den Bänden „Die Unwirklichen“ und „Die Beichte“ ist Scholz' Novellenwerk gesammelt worden und harrt seiner Entdeckung durch die breiten Massen der Leserschaft, nachdem die Kenner es längst zu schätzen wissen.

Erzählung, Kritik, Drama: so wirkte sich Scholz' schöpferische Begabung aus. Im Laufe seiner späteren Entwicklung ergab sich aber noch eine neue Entfaltungs-

möglichkeit: er begann mit Reiseschilderungen höchst eigenartiger Natur die mystische Raumvorstellung seiner Seele auszudrücken. An Landschaft und Baukunst entzündet sich eine rauschhafte Schau, die ihn zu einem der stärksten Empfinder deutscher Landschaft in ihren Natur- und Kulturformen macht. Seine Bücher: „Reise und Einkehr“, „Sommertage“, „Der Bodensee“ haben eine Glut der Empfindung, eine Innigkeit der Einfühlung, die ganz einzigartig sind, weil sie nicht impressionistisch, sondern mystisch der Landschaft, den Bauten, der Natur und ihrer Kultur sich nähern.

Aufwachsend aus neuklassizistischen Zusammenhängen, hingegeben seiner romantischen Uranlage, geklärt durch theoretische Zügelung und Einsicht, hat Scholz dann eine neue Wendung zum Theater hin getan: ein Mirakelspiel „Das Herzwunder“, ein Kammerspiel „Der Wettlauf mit dem Schatten“, eine Groteske „Doppelkopf“ zeigen ihn von neuen Seiten. Die kleine Gemeinde und die große Volksgemeinschaft, die Intimität des Kammerspiels und die Größe des Mirakelspiels sind ihm neue Ziele seines Schaffens geworden, zu denen hin er seine romantische Freude am Spiel, seine mystische Schau in die Tiefe, seine Empfindung von den Zusammenhängen der Formen des Lebens und der Kunst ausleben kann.

Und schließlich hat sich Wilhelm v. Scholz ein größeres Publikum verschafft durch seine formvollendeten und inhaltlich anziehenden großen historischen Romane: „Perpetua“ (die Geschichte zweier Schwestern, von denen die eine eine Hexe und die andere eine Heilige ist oder wird) und „Der Weg nach Ilok“ (der Weg eines Bußpredigers, eines Fanatikers, eines Heiligen, eines Verbrechers — wer will sagen was! — ebenfalls im ausgehenden Mittelalter spielend). Der Begriff „historischer Roman“ paßt schon nicht mehr auf diese Dichtungen: es sind Gegenwartsbücher, Lebensbücher von bleibendem Wert.

Viertes Buch

Ergebnisse der Neuromantik

Die neuromantische Bewegung hat eine Fülle von schöpferischen Geistern zu ihrer Wesensart geführt, die in der dumpfen Enge des Naturalismus erstickt wären. Das Wichtigste dieser, die ganze Breite der Kultur befruchtenden Strömung aber war, daß eine neue Welt des Geistes in die Erscheinung trat, in der der Künstler, der Dichter leben und wirken konnte. So sind denn die Nachklänge der Neuromantik so wichtig wie sie selber, wenn auch ihre Dogmatik sich allmählich veränderte, ihre letzten Ziele sich verschoben. Es blieb aber die Umwelt, in welcher Talente sich frei entfalten konnten, deren Wirksamkeit eine Fortbildung des romantischen Geistes bedeutet.

Die Kritik der bürgerlichen Lebensform, die Entdeckung von Volkstum und Heimat, die Renaissance der Mystik, das Wiederaufleben deutscher und europäischer Vergangenheit, eine neue Beziehung zum Kosmos: das waren die ideellen Ergebnisse der neuromantischen Bewegung und unter diesen Ideen ordnen sich die zahlreichen Talente, die ihr nicht direkt, aber mittelbar angehören, zu Gruppen, die im folgenden ihre Darstellung finden sollen.

Erstes Kapitel

Die Kritik der bürgerlichen Lebensform

Da ist zuerst die Gruppe der Kritiker der bürgerlichen Lebensform: alle Romantiker gehören eigentlich hierher; Paul Ernsts ganzes Denken und Schaffen kreist um diese Kritik der Bourgeoisie. Aber niemand hat im einzelnen diese Ideen so eindringlich geformt, so ausgesponnen und zum Kern seiner Schriftstellerei gemacht wie der Österreicher Otto Stoessl und der Niederdeutsche Rudolf Huch.

Otto Stoessl

Wenn man an Wiener Literatur der letzten Jahrzehnte denkt, so hat man die Vorstellung von Ästhetentum, erotischem, halbasiatischem Parfüm und sentimentaler Erotik, dies alles zusammengehalten von einer barock-schwunghaften Geste, von einem sinnlichen Zauber des Wortes, von einer süßen Gefühligkeit. Man ist deshalb erstaunt, wenn man in dieser Atmosphäre plötzlich auf einen Dichter stößt, der alles dies nicht zu haben scheint, der in Wien und in Deutschland unbekannt ist, der aus dem Begriff „Wiener Literatur“ herausfällt und der eben deshalb vielleicht — ein österreichischer Dichter ist, einer der wenigen, die auf diesen Ehrennamen wirklich Anspruch erheben dürfen.

Otto Stoessl steht im besten Mannesalter und lebte lange Jahre als Beamter des österreichischen Staates sein bürgerliches Dasein. Er begann die literarische Laufbahn vor fast zwei Jahrzehnten mit zwei Essays über Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer sowie mit einem Skizzenbuch „Kinderfrühling“. Aus diesen Erstlingsveröffentlichungen läßt sich eigentlich der ganze Charakter dieses Dichters ablesen: in „Kinderfrühling“ spricht ein Idylliker, dem die kleinen Tragödien des Alltags ans Herz rühren; in dem Keller-Essay spricht der Mensch des bürgerlichen Zeitalters, dem das Bürgertum Herzenssache und deshalb die Bourgeoisie hassenswert ist; in dem Meyer-Essay spricht der Künstler, dem die Formung tiefste Qual und tiefste Erlösung ist.

Nach diesem Auftakt seiner Produktion entwickelt sich in Stoessl zunächst ein Humorist. Man muß dies Wort hier wieder — endlich wieder einmal — in jenem tiefen und zarten Sinne nehmen, in welchem man es auf Jean Paul und Gottfried Keller anwenden kann. Humor ist bei Stoessl eine Form der Selbstbehauptung gegen die feindliche Welt, eine Methode, das Leben in Heiterkeit und Güte zu ertragen, eine Haltung, um bürgerlich zu leben und doch innere Freiheit zu wahren. Es ist entzückend, wie alle Helden Stoessls aus dieser Periode sich mit der bürgerlichen Welt und ihrer Mechanisierung in Bürokratie, Kunst- und Wissenschaftsbetrieb auseinanderzusetzen suchen, indem sie dieser Welt der Mechanisierung, Seelenlosigkeit und Verödung ein Schnippchen zu schlagen suchen. Der Typus des Abenteurers wird zum

Träger des Stoesslschen Humors. Lea Weinrausch mit ihren vier Namen und ihr Schützer, der k. k. Oberleutnant (in „Sonjas letzter Name“), der tschechische Naturforscher mit seiner aus Afrika mitgebrachten Negerkönigstochter (in „Negerkönigs Tochter“), der kleine hochstapelnde k. u. k. Diätar (in „Egon und Danitza“), die schöne Frau mit den vielen Liebhabern (in „Was nützen mir die schönen Schuhe?“): sie alle suchen mit mehr oder weniger Geschick, mit mehr oder weniger Gelingen in einer Welt des farbigen Abenteuers, des Scheins und der Lüge meinetwegen einen Ausflug, einen Ausbruch aus den umhürdeten Gefilden der bürgerlichen Welt. Der Abenteurer und die Abenteurerin als ein Stück aufrührerischer Natur, als naive Kraft gesetzt gegen die willkürlichen Konventionen einer unnatürlichen Welt- und Gesellschaftsordnung — das ist das eigentliche Thema des Humoristen Stoessl. Mit einer tiefen Güte, Weisheit und Heiterkeit erzählt der Dichter die Schicksale seiner schnurrigen und fragwürdigen Helden, mit denen man gewiß keinen Staat machen kann, die aber doch so prächtige Geschöpfe sind, daß man ihnen lachend am Ende jeden Streich, jede Tollheit, jede Überlistung des bürgerlichen Zustandes verzeiht und sich nur freut, wenn am Ende die kleine Lea Weinrausch doch noch einen ehrlichen Namen bekommt; oder wenn Dr. Hesky doch die Mittel zu weiteren Afrikareisen erhält, oder wenn die tüchtige Danitza am Ende den Windbeutel Egon verschmerzt.

In jedem Humoristen steckt ja eigentlich ein Pathetiker, der aus Güte und Weisheit nur zu wenig schneidende Schärfe zur Weltverbesserung findet. Dieser Pathetiker sitzt auch in Stoessl, und seine humoristische Darstellung bürgerlicher Zustände ist am Ende nur eine Umbiegung pathetischer Triebe und Wünsche. Es ist deshalb nur zu begreiflich, daß auch der Pathetiker gelegentlich ausbricht, und so verdanken diesem Untertriebe des Dichters ihre Entstehung die Werke: „Morgenrot“, „Unterwelt“ und „Das Haus Erath“. In „Morgenrot“ ist der Gegenstand die Geschichte einer Knabenfreundschaft; als Entwicklungsroman ist diese Geschichte gefaßt, und es steckt gewiß viel eigenstes Erlebnis des Menschen Stoessl in dieser Darstellung österreichischen Kleinbürgertums aus der Vorkriegszeit. Pathetischer sind die drei kleinen

Romane, die in der Sammlung „Unterwelt“ stehen: es ist die Unterwelt der bürgerlichen Zivilisation, die hier in typischen Gestalten heraufdrängt, es ist die ganze verlorene, entgötterte, entgeistigte, entseelte Menschenwelt, die abseits vom Glanze der Zivilisation auf das Verderben der bürgerlich-geordneten Welt sinnt. Gerade weil ein gerechter und gütiger Dichter, kein aktivistischer Literat, diese Geschichten von der Unterwelt gestaltet, bekommen sie eine unheimliche Eindringlichkeit und Lebendigkeit, fassen sie uns an unserm Gewissen, reißen in uns die Augen auf, daß wir die Unterwelt in ihrer grauenhaften Verödung, in ihrer ganzen Gefährlichkeit sehen müssen.

Und nun der Roman: „Das Haus Erath.“ Eigentlich auch wieder eine Sammlung von kleinen Romanen, die sich zwanglos um eine Familie gruppieren. Vor unseren Augen geht in der Familie Erath ein Stück edles, echtes Bürgertum zugrunde, um einer entseelten Bourgeoisie Platz zu machen. Die Unerbittlichkeit und Notwendigkeit dieses Schicksals ist ergreifend zur Darstellung gekommen. Es ist, als ob plötzlich das Blut in dieser Familie sich verdünne. Dämonie des Verfalls springt plötzlich auf; die Ehe löst sich; die Erotik bricht aus; die Tüchtigkeit versagt; das Chaos, die Zersplitterung, die Zersetzung tritt langsam, aber unabwendbar ein. Mit dem tiefsten Gefühl für die großen und unersetzlichen Werte, die im deutschen Bürgertum stecken, verbindet Stoessl die Einsicht, daß nur ein neues Bürgertum edlerer Art und gereinigt von den Verwesungskeimen der wider natürlichen Bourgeoisie, daß nur eine Rückkehr zu innerlich wahrhaftigen Lebens- und Gesellschaftsformen, zu denen für den Dichter der marxistische Sozialismus nicht gehört, einen Neubau des gesellschaftlichen Chaos möglich machen wird.

Wenn man das Lebenswerk des nunmehr Fünfundfünfzigjährigen (mit Einschluß seiner neuesten Werke „Sonnenmelodie“ und auch „Menschendämmerung“) überschaut, so wächst es ganz von selbst zu dem Bilde des alten Österreich, das unwiederbringlich dahin ist, zusammen. Das fröhliche Österreich der Vorkriegszeit konnte sich keinen besseren Darsteller seiner selbst wünschen als Otto Stoessl, der mit der ganzen künstlerischen und menschlichen Zucht eines in bester Über-

lieferung gebundenen Dichters für seine Heimat Ähnliches leistet wie für das vormärzliche Österreich Adalbert Stifter (über den Stoessl einen sehr schönen Essay schrieb), für das Schweizer Bürgertum Gottfried Keller, für das norddeutsche Bürgertum Thomas Mann und Rudolf Huch. Das Abbild eines einmal wirklich gelebten Lebens im Spiegel großer Erzählerkunst. Eine tiefe Ergebung und Trauer oder das überlegene feine Lächeln eines abseits vom Tage stehenden Mannes erfüllt jetzt den Dichter des alten Österreichs; aber gerade aus diesem Werk speist sich das Gefühl von der Unabwendbarkeit der Katastrophe für den alten Staat. So bleibt am Ende das tiefste Gefühl des Dichters als eine Art von Trost und Hoffnung in uns lebendig, das alle Deutschen, die ernsthaft über ihr Schicksal nachdenken, heute erfüllt: ich meine jene *amor fati*, jene Liebe zum Schicksal, die das Unabänderliche mit Würde trägt und den festen Willen zur Wandlung und zum neuen Schaffen gerade aus dem tiefen Leide der Gegenwart in sich aufwachsen und fester und fester werden fühlt.

Trost- und gnadenreich steht am Ende des Romans „Sonnenmelodie“ ein Bild: der alte verarmte, fast verhungerte Komponist, der nicht einmal mehr einen Flügel zum Spielen hat, der keine Noten mehr schreiben wird — dieser vereinsamte Mensch spielt auf einer Batterie von mit Wasser gefüllten Flaschen mit seinem Kinde die Sonnenmelodie. Ganz allmählich wächst in dem Musiker Körrer, der ein echt österreichisches, echt deutsches Künstlerschicksal erleidet, die Erkenntnis: das alte Europa — im Symbol gesprochen: die alte Musik — ist an ihrem Ende. Zugleich wächst aber der Wille und Glaube: das neue Europa, die neue Menschheit — im Symbol gesprochen: die neue Musik — bereitet sich vor.

Rudolf Huch

Wenn man einmal die Geschichte des deutschen Bürgertums schreiben wird, so wird die Periode zwischen 1870 und 1900 in dem Kapitel „Vom Bürger zum Bourgeois“ behandelt werden müssen. Der Geschichtsschreiber des deutschen Bürgertums wird dabei zu den besten Quellenschriften für diesen Zeitabschnitt die Romane und Aufsätze Rudolf Huchs rechnen, der wie

niemand sonst unter den deutschen Schriftstellern das deutsche Bürgertum an dieser entscheidenden Wendung seines Entwicklungsweges beobachtet und dargestellt hat.

Niemand war vielleicht auch geeigneter als Huch, solche Beobachtungen anzustellen: selbst aus einer alten vornehmen Kaufmannsfamilie stammend, Romantiker von Geblüt, mit gebildetem Sinn für das Zarte, Feine und Vornehme, dabei ein galliger Melancholiker, lebte er als Rechtsanwalt in norddeutschen Kleinstädten und hatte so Gelegenheit, die Entwicklung des deutschen Bürgers zum europäischen Bourgeois aus nächster Nähe zu sehen.

Mit Kritik begann er: sein Büchlein „Mehr Goethe“ ist ein temperamentvoller Husarenritt gegen allerlei Unfug modernen Literaturlebens, wie es sich eben nur in einer ganz entgeistigten, banausischen und leeren Welt entfalten kann. Mit dem Witz des geborenen Satirikers deckte Huch die Widersprüche des Literaturtreibens auf, verspottete er den Übermenschen, der in der Literatur gleich herdenweise auftrat, machte er seine Glossen über den Nietzschekult und über die Ibsensche Dramatik, über Haeckeltum und die Schwächen des Naturalismus.

Jeder Satiriker hat ja ein positives Ideal: das Ideal Huchs war in dem Buche „Mehr Goethe“ — Goethe als Vertreter der besten deutschen Bildung. In seinem Namen wandte er sich gegen die kleinliche Erbärmlichkeit der naturalistischen Literatur und focht er für den großen Stil in Leben und Kunst, den wir Deutschen seit den Tagen Goethes fast ganz verloren haben. Er hat in seinem späteren Aufsatzbuche diesen Kampf aus der rein literarischen Sphäre in den Bereich der allgemeinen Lebensphilosophie übertragen. „Dies und das und Anderes“ ist der Titel einer Aufsatzsammlung, in der Rudolf Huch sich über den gegenwärtigen Zustand unserer Kultur auf allen ihren Gebieten äußert. Mit schonungsloser Deutlichkeit zeichnet Huch den unvermeidlichen Kreislauf des Kapitalismus: man kann heute nicht leben und Kultur haben ohne Geld und Besitz; also muß man beides erwerben; der Erwerb aber erfordert so viel Kräfte, daß am Ende die Kraft zum Genuß fehlt und die feinere Geistigkeit in diesem Lebenskampf aufgezehrt wird. Die Verdrehung der Mittel in Zwecke: das ist für Huch die Formel, auf die er den Unfug unseres modernen Lebens zurückführt. Die eigentlich sittlichen Gegenmächte aber, die Huch preist, und denen zu-

liebe er seinen satirischen Kampf führt, sind Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und Mut, sind Zartheit, Feinheit und ehrliche Liebe zu geistigen Werten um ihrer selbst willen; kurz, es sind die Tugenden der Vornehmheit und der aristokratischen Lebensführung, es ist wahres Menschentum, in einem edlen und hohen Sinne und ohne jede literatenhafte Überspannung, wofür er sein Schwert des Witzes und der Ironie führt.

Das bürgerliche Leben in seiner furchtbaren Leere wie in seiner erschütternden Komik — das ist es, was Huch zur Darstellung reizt. Diese doppelte Anlage ließ den beiden Grundkräften seines Wesens, der Melancholie und der satirischen Spottlust, freien Spielraum; und so kommt es, daß er, bald seiner Schwermut, bald seiner Laune nachgebend, das bürgerliche Leben bald ernst, bald komisch zu erfassen sucht.

Ganz ernst nimmt er das Leben in den Romanen „Familie Hellmann“ und „Talion“. Der erste Roman enthält die Geschichte einer Beamtenfamilie, deren begabte Mitglieder an der Lüge des bürgerlichen Lebens zugrunde gehen. Die Melancholie des vertanen Lebens bleibt die eigentliche Grundstimmung des Romans.

Die verpaßte Gelegenheit — das ist das Schicksal der melancholischen Huchschen Helden — und an der verpaßten Gelegenheit geht auch der Held des an zweiter Stelle genannten Romans „Talion“ zugrunde. Die Geschichte eines Don Juans wird erzählt, an dem die Frauen sich rächen, weil er die eine Frau in den Tod getrieben hat. Unendlich melancholisch ist der Ausgang: ein spätes Liebesglück zerfällt dem alternden Frauenliebhaber unter den Händen, weil er sich in einer schwachen Stunde so weit vergißt, mit einem ganz unwürdigen Frauenzimmer zu liebeln, und weil dies die hochgemute und stolze Frau seiner letzten Liebe von ihm auf immer entfernt.

Aber nicht der Melancholiker Huch ist es, dem das eigentlich Beste gelingt, sondern der Satiriker und Humorist. Mit leisen Übergängen führt uns der Roman „Die beiden Ritterhelme“ aus der Melancholie in die Heiterkeit und Freiheit des Humors. Es ist die Komödie des „Künstlers“, des „Genies“, der eigentlich keiner ist, sondern nur aus Familieneitelkeit und Sentimentalität dazu gestempelt wird und erst in der Banalität eines kaufmännischen Be-

rufes sich findet und ein guter Spießbürger wird. Überaus komisch sind die Etappen dieses verwickelten Lebensweges geschildert: es ist eine Folge von Enttäuschungen, die aus dem romantisierten Bürger schließlich den echten, unverfälschten Spießbürger herausholen. Freilich, es ist tiefer Pessimismus, der hinter einem solchen Vorwurf lauert. Alles Edle und Feine stirbt, alles Banale besteht — das ist das Thema. Aber die Durchführung des Themas ist so launig, so zierlich, so heiter und liebenswürdig, daß man die tiefe Melancholie des Themas über dem krausen Figurenwerk der Variationen vergißt und am Ende als guter Freund und ohne Bitterkeit von dem Helden scheidet.

Das bedeutendste, weil formal glänzendste Werk Rudolf Huchs endlich ist sein Roman „Wilhelm Brinkmeyers Abenteuer“, ein echter und rechter Schelmenroman, ein niederdeutsches Gegenstück zu Otto Stoessels österreichischen Schelmenromanen. Wilhelm Brinkmeyer erzählt seine Lebensgeschichte selber, und zwar schreibt er als alter Mann nieder, wie es ihm in seinen jungen Jahren ergangen ist. Wilhelm Brinkmeyer ist die Verkörperung des zähen, verschlagenen, dabei in seiner Weise treuen und redlichen Niedersachsen, ein Mensch, der in jeder Lebenslage sich zurechtfindet, durchaus nicht von Gewissensbissen beschwert, aber doch auch nicht ohne Not unehrlich ist. Dieser Wilhelm Brinkmeyer ist in seiner Jugend ein böser Bruder: herumlungerner Gymnasiast, verschuldet und flüchtig, danach Geliebter eines leichten Dämchens, Erpresser, spiritistischer Betrüger, Pflegling von Prostituierten, Varietékünstler, Landwirt, Kaufmann. Allmählich aber kommt er zu Wohlstand und bürgerlichem Ansehen und stellt nun, als alter Mann, sein Leben mit der heuchlerischen Gebärde des Biedermannes als tadellos und vorbildlich dar. Dieser Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Art der Darstellung macht den Reiz und die überwältigende Komik des Romans aus.

Wir Deutschen sind nicht sehr gesegnet mit komischen Schriftstellern, von Humoristen ganz zu schweigen — um so unbegreiflicher ist es, daß Rudolf Huchs Bücher, vor allem sein Brinkmeyer und sein Ritterhelm, so gar nicht bekannt geworden sind. Gewiß, er ist kein reiner Humorist, dazu hat er viel zu galligen Spott, zu wenig Güte und Duldsamkeit. Aber er hat einen unerschöpflichen Reichtum von plastischen Einfällen, von komischen Wendungen,

von Witz, Laune, Grazie, und er kommt doch ab und zu der weisen Überlegenheit des echten Humoristen sehr nahe. Wer eine Figur wie den Brinkmeyer geschaffen hat, der kann ja am Ende auf das Urteil und die Genußfreudigkeit einer späteren Zeit warten, weil sein Werk Dauer hat, aber schließlich: wir Menschen der Gegenwart könnten eine Erheiterung und die Lebensweisheit eines Wilhelm Brinkmeyer wohl jetzt schon brauchen — und am Ende schreibt doch jeder Dichter zuerst und zuletzt für die mit ihm Lebenden.

Friedrich Huch

Im Zusammenhange mit der Kritik der bürgerlichen Lebensform, wie sie sich in der deutschen Literatur im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts ausbreitet, läßt sich auch das schöne und einzigartige Werk Friedrich Huchs betrachten. Als Vetter Rudolf Huchs und der Ricarda Huch, als Enkel Gerstäckers mütterlicherseits besitzt Friedrich Huch schon der Herkunft nach entschieden poetisches Talent, das er zwar nicht auf breiter Grundlage entfaltet, aber auf einem bestimmten Gebiete um so schöner und vollendeter. Obwohl uns Friedrich Huch häufig genug das Bürgertum in überfeinerten und haltlosen Gestalten darstellt, hat man von seinem Gesamtwerk wie von ihm selbst nicht den Eindruck der Dekadenz, im Gegenteil: der gebürtige Braunschweiger steht vor uns als ein schön gewachsener Mensch, der eifrig Körperkultur treibt, auch in seinem Äußeren als der Typ des norddeutschen Menschen. In gesundem Wirklichkeitssinn wendet er sich von der Romantik Richard Wagners ab (wie seine grotesken Komödien „Tristan und Isolde“, „Lohengrin“, „Der fliegende Holländer“ zeigen). Aber in ihm liegt gerade deshalb, weil er ein Liebling der Götter ist, etwas von der Resignation und Melancholie, die früh verstorbene Dichter und Musiker, um nur an Byron und Mozart zu denken, besitzen. Es sei nur an das „Requiem“ in seinen „Erzählungen“ erinnert! Diese heimliche Vorahnung allzu kurzen Daseinsglückes bewahrheitete sich auch kurz vor dem Kriege in dem plötzlichen (durch eine Mittelohrentzündung veranlaßten) frühen Tod des schönen, kräftigen Mannes.

Friedrich Huch trauert nicht melancholisch dem Verfall des Bürgertums nach (so bedauerlich auch das Schwinden

von Schönheit und Seele im Zeitalter der Mechanisierung und Rationalisierung für ihn ist, wie seine nachgelassenen „Erzählungen“ zeigen): die Dekadenz interessiert ihn um der Psychologie willen, und so hat er vor allem das Seelen- und Traumleben zarter, schöner Kinder überreifer Geschlechter in wunderbarer Eindringlichkeit dargestellt. Was sich später in der Psychoanalyse so lebhaft breitmacht, ist hier längst in der meisterhaften Schilderung eines Dichters veranschaulicht: das wache Traumleben eines Kindes. Fast jeder seiner Romane enthält die Geschichte einer Jugend und zeigt oft ihre Überempfindlichkeit, Übererregtheit, Verstiegtheit, die sich von aller Umwelt loslöst und entweder tragisch endet, wie in dem überempfindlichen, krankhaft erregten kleinen Thomas in dem Roman „Mao“, oder vom Dichter ins Komische, Karikaturhafte gezogen wird, wie in seinem ersten Roman „Peter Michel“, darin der Weg eines Dorfschuhmacher-sonnes aus ärmlichen Verhältnissen bis zur Stellung eines Gymnasiallehrers und Ehemannes gezeigt wird, ein dekadenter, bürgerlicher Junge zum Spießler sich entwickelt: eine Erzählung mit echtem, schwermütigem, aber herzlichem deutschen Humor. In seinen besten Romanen „Die Geschwister“, „Pitt und Fox“, „Enzio“: überall spielt das Seelenleben des Kindes in seiner furchtbaren Vereinsamung oder in seinem Umgang mit Geschwistern, Spielkameraden, Schülern eine Rolle.

Der Dichter hat auch scharfsinnige Selbstbeobachtungen über seine Träume angestellt und aus mehreren Jahren Aufzeichnungen darüber hinterlassen, die ebenso großen Wert als Material für die Erforschung des Traumlebens wie als schönheitsgesättigte Kunstwerke besitzen. Diese „Äußerungen des Nachtbewußtseins“ (wie der Dichter diese Aufzeichnungen einleitend nennt) „in den willenslosen Regungen der Seele“ sind für ihn nur ein „ungetrübtes Zeugnis des Lebens“. Wie oft sind in seinen Romanen auch Schilderungen wirklicher Träume eingeflochten. Wir brauchen uns deshalb nicht zu wundern, wenn auch die Erwachsenen gestalten in seinen Romanen mitten in den Dingen des bürgerlichen Alltags eine Art von Traumleben führen, das sie bald in tragischer Weise (wie Enzio), bald in überaus komischer (wie in „Pitt und Fox“) an der Wirklichkeit vorbeiführt. Haltlose, verweichlichte, verwöhnte, launische, verträumte Menschen, die aber begabt,

gutherzig, phantasievoll und schönheitsdurstig sind, leben ihr eigenes stilles, einsames Dasein in der lauten Welt der oft karikatur-, ja possenhaft gezeichneten Spießer, der Wichtigtuier, die wie Schemen, wie Gliederpuppen ohne Seele und Inhalt neben diesen nachtwandlerischen Gestalten einhergehen. Da ist das seltsame Brüderpaar „Pitt und Fox“: der eine verträumt, ernst, begabt, unstet, an keinen Ort, kein Wissen, keine Liebe sich fesselnd; der andere weltgenießerisch, leichtsinnig, eitel, eingebildet, großsprecherisch, großtuend, fast verkommend, überaus komisch wie der Vater, dieser leichtlebige Spießer, der nach dem Tode seiner pruden Eehälfte die verliebte, alte, poetische Jungfer Nippe als Hausdame findet. Neben dem besorgten „Onkel“ Könnecke das großmütterlich behütete Haustöchterchen Lotte, das von Fox — es weiß nicht wie — ein uneheliches Kind empfängt. In „Enzio“: das einzige Kind eines weichlichen, flatterhaften und nicht gerade erfolgreichen Musikers, verträumt, weich, sehr begabt, schön, lebenswürdig, ein Günstling des weiblichen Geschlechts, sinnlichen Regungen haltlos hingegeben: so zerrinnt sein Leben trotz des Haltes, den er an seiner edlen Mutter und Jugendgefährtin hat.

Selten so schön hat ein Dichter die nordische, blonde, hochgewachsene Frau in dem Adel ihres Wesens und Benehmens geschildert wie Friedrich Huch. Da ist in den „Geschwistern“ die unbeugsame und doch so weiche Gräfin Alice und ihre zarte, rassige Tochter Felicitas, deren Schönheit und Anmut der selbstverständliche und einzige Zweck ihres leichten, götterhaften Daseins ist, wie denn von ihr in dem Roman gesagt wird: sie gehöre „in einen Paradiesgarten, nackt, in ewiger Jugend und Schönheit, aber nicht in die Welt, in der man altert und zur Tat bestimmt ist“ (sie stirbt dann auch so früh); da ist in „Pitt und Fox“ Elfriede und vor allem die starke, gesunde, derbe Malerin Herta, voll ganz verhaltenner Liebe, die warten kann und vornehm ihre ganze große Kraft und Sehnsucht an den schwächlichen Pitt verschwendet, um sich entschieden dann zurückzuziehen, ein rassiger Mensch, von dem das urgesunde Wort stammt: „Mein Körper ist mir das liebste auf der Welt, viel lieber als mein Kopf und alles was drin steckt an Kunst und Gedanken.“ — Da sind vor allem die wunderbaren Frauen in „Enzio“; die in der Ehe resignierende, sich selbst restlos

überwindende Frau und Mutter Cäcilie, neben ihr die mädchenhaft entzückende Gestalt Bienles, voll süßer, weicher Sinnlichkeit, dabei völlig unsentimental und urgesund, ebenso naiv wie reif, und endlich die keusche, hoheitsvolle, festentschlossene Irene. Vielleicht sind es gerade diese charaktervollen Frauengestalten, die Huchs Romane so licht und schön machen. Wenn sich in ihnen noch so viele haltlose, dekadente, bürgerliche Männer finden (unter denen etwa der schöne Knabe Jasmin oder der Hauslehrer Hagen in den „Geschwistern“ und in den „Wandlungen“, so etwas wie Huchs eigenes Abbild, eine Ausnahme bilden): wir fühlen uns in diesen Romanen eigentlich nie niedergedrückt: es ist bei aller edlen, starken Resignation eine schöne Welt, in die uns der Dichter mit künstlerischer Meisterschaft entführt und die scheinbar so gar nichts mit den sozialen Fragen unserer Zeit zu tun hat (wenn auch einmal Enzio Neigung zu den Sozialisten hat). Wir sind eigentlich ganz unromantisch erhoben in den Glanz, den Reichtum des Lebens, in die schöne Natur der Parks („Geschwister“), von Feld und Wiese („Enzio“). Irgend etwas wie Barockstimmung liegt in dieser Huchschen Welt. Sie ist eine klassische, eine Goethesche, eine schöne Welt, und doch haben wir es mit modernen Menschen zu tun, wenigstens Zeiterscheinungen aus dem Anfange des Jahrhunderts, dichterisch verewigt. „Pitt und Fox“ gilt mit Recht als einer der besten humoristischen Romane, die wir besitzen, und dies ist um so mehr hervorzuheben, als wir Deutschen nicht reich daran sind; und „Enzio“ ist in dem ganzen Wurf der Komposition (in dem die vielen Gespräche und feinen Bemerkungen über Musik nicht einmal stören), in der Gestaltung der Menschen, in der klaren, voll tönenden, wunderbaren Sprache (die im übrigen fast sämtliche Romane Huchs auszeichnet) vielleicht der beste Roman, der in dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts geschrieben wurde: nichts Besseres ließe sich über den Dichter sagen, einen wahrhaft deutschen Dichter, dem Thomas Mann einen warmherzigen Nachruf gewidmet hat.

Zweites Kapitel

Die Nachfolge Thomas Manns

Thomas Mann hat in der Generation, die ihm im Alter unmittelbar folgt, unzweifelhaft stark Schule gemacht, und zwar in doppelter Richtung: menschlich und sprachlich. Die verhaltene, norddeutsche Art seiner Menschen, die die leise Geste, die zurückgedrängte Gefühlswallung, die kammermusikartige Zwischentonigkeit des Empfindens wie des Sich-Gebens lieben, hat einen tiefen Eindruck auf viele jüngere Schriftsteller gemacht. Gut bürgerliches Herkommen, vom Expressionismus verachtet und verspottet, lebt in diesen Thomas-Mann-Schülern fort, während freilich diese zweite Generation des Nach-Naturalismus seinen weltanschaulichen Skeptizismus gar nicht teilt, sondern durchaus von ethischen Maßstäben aus Welt und Leben beurteilt und gestaltet. Sprachlich aber hat Mann insofern erzieherisch und bildend gewirkt, als er, nach der sprachlichen Zuchtlosigkeit und Verlotterung der achtziger und neunziger Jahre, zuerst wieder auf Formung im Sprachgut, auf Melodie und Tonfall, auf Rhythmus und Genauigkeit hingewirkt hat.

Otto Gysae

Unter der Fülle von Nachfahren und Nachfolgern Mannscher Sprachzucht und Menschengestaltung norddeutscher Typen treten zwei besonders hervor: Otto Gysae und Arnold Zweig. Während der zweite zugleich die jüdische Renaissance in deutscher Sprache vorbildlich vertritt und dadurch eine besondere Eigenart erhält, muß man Gysae vorab zu den Gestaltern norddeutsch-bürgerlichen Menschentums rechnen. Stoffwahl und Formgebung sind dafür in gleicher Weise bezeichnend. Mit den „Schwestern Hellwege“ begann er: eigenartig setzt der Roman ein mit der Verwaisung der Schwestern, und nun entwickeln sich die Schicksale der Mädchen, die einander so fern und fremd in ihrer Individualität und doch so nah und aneinandergebunden in ihrer blutsmäßig bestimmten Rasse sind. Hier schon finden sich die Menschen, in denen kleine Ereignisse große seelische Aus- oder besser Eindrücke veranlassen können; hier finden sich Gestalten, in denen alle verhaltene Glut des norddeutschen Menschen-

tums lodert und die sich doch nicht in den erregten Gesten südlicherer Menschen erlösen können. Es ist eine Atmosphäre von Trauer, von Verzweiflung, von Ratlosigkeit inmitten seelisch-tiefen Schicksals um diese Gestalten, die unmittelbar ans Herz greift.

Das seelische Grundproblem nun, das in allen Romanen Gysaes aufklingt und in den besten, wie vor allem in dem sehr schönen und starken Roman „Abrechnung“ zu edelster Gestaltung kommt, ist der tragische Gegensatz hochgestimmter Menschen zum Alltag in jeder Form. Schon in den „Leidenden“, im „Gesetz“, in der „Silbernen Tänzerin“ klingt, verzichtend dort, tätig hier, dieses Motiv an. Die innere Spannung treibt Menschen vornehmer Art aus dem Leben, das in der bürgerlichen Zeit und Welt ohne Abenteuer, Gefahr und Erregung von außen ist und so Naturen starken Lebensgefühls in innere Konflikte und Katastrophen hineinzwängt. Äußeres Geschehen ist dann nur noch Nebensache, entscheidend ist die innere Dynamik der Menschen, die nicht im Kompromiß des Alltags ersticken und verdumpfen wollen, sondern sich vorwärts jagen zu reiner Lösung innerer Problematik.

Dabei entstehen dann Szenen, in denen der Leser auf die höchsten Höhen des Gefühls gerissen wird, gleichsam am Abgrund, inneren Schauers voll, hintaumelt und den Untergang, den Tod, die Vernichtung als Befreiung von Qual und Trieb empfindet. Etwas Unerbittliches ist in den Büchern Gysaes, eine fatalistische Liebe zum Schicksal, eine tiefe Einsicht in die Brüchigkeit alles Menschenwesens, und aus all diesem wächst die weltüberwindende Güte.

Am reinsten und edelsten schießen diese Elemente von tragischer Notwendigkeit und lösender Güte, von Spannung zum Alltag und Übersteigerung des Gefühls, von Qual und Ekstase in dem letzten Romane Gysaes, in der „Abrechnung“, zusammen, während die anderen Werke gleichsam Etappen, Stufen, Vorbereitungen sind, um diese Höchstleistung zu ermöglichen. So bleibt am Ende Gysae, dessen sprachliche Zucht von Anfang an stark war und der in der „Abrechnung“ einen ironisch-hellen Stil für düstere und fast feierliche Ereignisse gefunden hat, ein Vertreter bürgerlichen Romans, wie er in dieser Formung und Gestaltung selten genug ist.

Arnold Zweig

Anders Arnold Zweig. Auch bei ihm ist spürbar, vor allem in der überlegen-ironischen Haltung seiner Sprache, aber auch in der Kultur des bezeichnenden Adjektivs und selbst in der Übergeistigung seines Gestaltens, der Ausgangspunkt Thomas Mann. Man könnte Zweig im ganzen, abgesehen von den Arbeiten für das Theater, einen Kammerspieler des Gefühls nennen. Nicht zufällig lösen sich Spannungen seiner Gestalten oft und gern im Anhören von Kammermusik: es sind die feinen Zwischentöne des Gefühls, die Halbschatten der Empfindung, die ihn zur Darstellung reizen. Dabei geht er mit einer naiven Schamlosigkeit, die entwaffnet, den heikelsten Gegenständen zu Leibe, und es gelingen ihm Szenen aus dem inneren Alltag des modernen Menschen, der jungen Generation, die in einem sehr tiefen Sinne „wahr“ sind.

Zweigs erster Erfolg beruht zu einem Teil auf den „Novellen um Claudia“. Und wirklich ist in diesem Werk literarischer Fein- und Kleinkunst Wesentliches seines dichterischen Wollens Form geworden. Es sind die zarten und verfeinerten Probleme moderner Nerven- und Sinnenmenschen, die in diesen Novellen erörtert werden, durchaus modern, durchaus kennzeichnend und typisch nicht so sehr für die breite Masse als für eine intellektuelle Oberschicht. Es ist das Leiden an der Überfeinfühligkeit und die mühsame Überwindung dieser Sensibilitätshemmungen durch die Übermacht natürlichen, urtriebhaften Geschehens, das diesem Werk seine Spannung gibt.

In die Problematik des modernen Intellektuellen bleibt Zweig auch sonst gern verkettet, wenn er sich nicht in die Gestaltung rein jüdischen Milieus, wie in den „Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer“, gleichsam einbettet. Kein Zufall, daß bei ihm die Erlebnisse ganz junger Menschen, Studenten, Schüler, junger Mädchen mit Vorliebe den Gegenstand der Erzählung bilden. Freilich rückt Zweig gern mit einer gewissen Ironie von diesen jugendlichen Empfindsamkeiten ab, in die er doch heimlich verliebt ist. Daher gelingen ihm sehr entzückende Stücke: etwa „Benarone“, dieser Pennäler-Schelmenstreich, in dem ein übermütiger und raffinierter Student einem wackeligen Abiturienten durchs Examen hilft und dabei eigentlich niemanden schädigt. Oder die

Erzählung vom „Bileam“, in der ein sehr junger Mensch mit der ganzen Glut seines Herzens einen vernichtenden Brief an die Mutter seiner Jugendliebe schreibt und am Ende weder die Mutter noch die Tochter wirklich durchschaut hat. Welch eine reizende Torheit, welch eine Fülle jugendlicher Reinheit ist in diesen Geschichten von jungen Menschen! Sie finden sich vor allem im „Zweiten Geschichtenbuch“ und in dem Novellenband „Frühe Fährten“.

Daneben liebt Zweig Ausflüge ins Soziale. Sein „Kleiner Held“ etwa gestaltet meisterhaft das Schicksal eines oberschlesischen Bergarbeiters, der sich für seine Familie zu Tode arbeitet. Seine Erzählung „Einen Hut kaufen“ legt die inneren Anfänge eines erfolgreichen Gewerkschaftsführers bloß, der über den Unfall seiner Frau und den Diebstahl einer Tasche, in der sich sein Gehalt als Angestellter befindet, auf die ersten Spuren und Fährten seines eigentlichen „Berufes“ als Führer der Massen kommt. All das wird sehr schlicht, sachlich, anschaulich, gelegentlich nicht ohne feine Ironie erzählt. Unmittelbar fühlt man hier das Leben unserer Tage als nahe, gegenwärtig und bedeutsam.

Ein Blick auf den kleinen Roman „Pont und Anna“, der zuerst in seinen gegen den Krieg gerichteten Novellen „Der Regenbogen“ erschien: das Milieu der Intellektuellen wird benutzt, um die Geschichte einer Leidenschaft vor diesem Hintergrund aufzubauen. Eine Tänzerin, ein Baumeister, das sind die Hauptfiguren; eine tiefe Lyrik der Leidenschaft, die durch das Hirn gebändigt und geformt wird, ist das eigentliche Wesen dieses Romans. Auch hier wieder tut sich Zweigs Stärke kund: Intellektuelle in den Wirrsalen ihres dank ihres Intellekts mehr verwirrten als geklärten Daseins zu zeichnen. Sicher sind die inneren Vorgänge dieses Romans durchaus typisch gesehen: so oder so ähnlich empfinden Intellektuelle dieser Zeit, und insofern ist der kleine Roman ein Stück gestaltete Welt. Aber, und das ist Einwand in entscheidendem Bereich: eigentlich ist diese Lebensform der Intellektualität gegenüber dem wahren Leben dieser wie jeder Zeit nur zufällig oder fast belanglos, ist also ästhetisch gesehen mehr komisch als tragisch. Hier aber läßt Zweig sonst oft geübte Ironie aus. Pont und Anna, vor allem Pont ist ihm ganz nah und wert.

Zweigs erneuter großer Erfolg beruht auf dem Roman „Der Streit um den Sergeanten Grischa“. Das Buch liest sich beinahe nicht leichter als Thomas Manns „Zauberberg“, aber es ist darin wie in einem Werk moderner Geschichtsschreibung ein Stück Zeitgeschichte gebannt. Was sich hier in der Etappe auf dem östlichen Kriegsschauplatz — inmitten der Fülle der Milieuschilderungen — in der Brust des russischen Gefangenen Grischa und dann mehr und mehr in dem durch ihn veranlaßten Kompetenzstreit zwischen Etappe und Front tragisch abspielt: das ist ein symbolisches Geschehen für den Untergang des alten preußischen Staates.

Zweig ist ein Schriftsteller von größter Subtilität in der Arbeit. Seine Sprache hat Zucht, er formt seine Gestalten durch; er weiß wesentliche Stoffe zu finden; er hat, Zionist und rassebewußter Jude, der er ist, Ethos, nicht nur Artistik. Ein Gestalter modernen Intellektuellentums, wie nicht viele in der jungen Generation zu finden sind, so steht er vor uns; allem Sozialen zugewandt, allen Ideen der Zeit offen und von ihnen bewegt, spinnt er das zarte Netz seiner melodischen Sätze aus dem Grunde seines Judentums heraus.

Drittes Kapitel

Die Renaissance des historischen Romans

Es wurde schon geschildert, wie im Zuge der neuromantischen Bewegung sich ein Wiederaufleben der historischen Darstellung ergab, die sowohl das Theater — Thomas Manns „Fiorenza“ oder Wilhelm von Scholz' „Jude von Konstanz“ sind dafür kennzeichnend — erfaßte, wie auch ganz besonders dem Roman neues Leben zuführte. Von Wassermanns und Ricarda Huchs Versuchen auf diesem Gebiete war schon die Rede. Aber auch andere Autoren griffen, nun gleichsam schon selbstverständlich, zu geschichtlichen Stoffen, um sie, in einem ganz anderen Sinne, als das bei Walter Scott oder Willibald Alexis geschehen war, zu dichterischen Gebilden zu formen.

Der Typus des Walter Scottschen Historienromans war im Grunde aufgebaut auf der Freude am Dekorativen des historischen Kostüms und auf der Pikanterie der histo-

rischen Anekdote. Das Wollen der Neuromantik auf diesem Gebiet war ganz anderer Natur: sie wollte, mit den Mitteln des Realismus, ja selbst des Naturalismus, wie das bei Jens Peter Jacobsens „Frau Marie Grubbe“ deutlich zu merken ist, nicht nur vergangene Menschen und Kulturen auferwecken, sondern zugleich in diesen wiedererstandenen, wiederbeschworenen Schicksalen aus ferner Zeit das ewig Menschliche zum Erklingen bringen; dabei wollte sie zugleich der Gegenwart entweder einen heroischen Enthusiasmus entgegenhalten, der in der modernen Zeit ausgestorben zu sein und sich in vergangenen Epochen reiner darzubieten schien, oder im Spiegel der Vergangenheit die Laster und Fehler, die Irrtümer und Entwicklungsrichtungen der Moderne aufzeigen.

Hermann Löns

Mehr von der Seite des heroischen Enthusiasmus aus ging etwa Hermann Löns in seinem wundervollen niederdeutschen Bauernroman „Der Werwolf“ an diese ferne Vergangenheit heran. In der Form einer nordischen Sage erzählt er darin das heroische Wollen und Tun einer bäuerlichen Gemeinschaft während des Dreißigjährigen Krieges. Er scheut nicht vor sehr naturalistischen Schilderungen von Greuel- und Schreckensszenen zurück, aber über all diesem Grausen und Elend schwebt doch, befreiend und lösend, die Treue der Gemeinschaft, die niederdeutsches Bauerntum im Kampf um das Heiligste, um Freiheit und Selbstbehauptung, aufzubringen weiß.

Max Brod

Ähnlich läßt Max Brod in seinem historischen Roman „Tyche Brahes Weg zu Gott“ an einer Figur der nordischen Renaissance, eben an dem Vorläufer Keplers, Tycho Brahe, alle Seelenkämpfe, alle Skrupel und alle Erlösungen moderner Gottsucher lebendig werden. Er hat dem Buch als Motto jene Stelle aus dem ersten Buch Moses vorangestellt, darin das Ringen Jakobs mit Gott geschildert wird: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Diese dichterische Grundempfindung ist dem Dichter Gestalt geworden in dem Schicksal des großen Tycho de Brahe, des Hofastronomen Kaiser Rudolfs des

Zweiten. Das Schicksal dieses bedeutenden, aber zwiespältigen Menschen erfüllt sich durch sein Zusammentreffen mit dem genialen, mit nachtwandlerischer Sicherheit seinen Weg gehenden Kepler. Am Anfang des Romans sehen wir Tycho Brahe in Erwartung Keplers, mit dem zusammen Tycho eine rasend gesteigerte Forschungstätigkeit erwartet. Überströmend von Zuneigung, Liebe, Anerkennung empfängt der so viel Ältere den jungen Kepler; zu seinem Schüler will er ihn machen, ihm alle Wege ebnen; aber groß ist die Enttäuschung: Kepler ist gar nicht enthusiastisch, ist ganz nüchterne Sachlichkeit; kein Herzensbedürfnis treibt ihn zu Tycho, sondern das allmächtige Interesse seiner Wissenschaft. Dabei ist Kepler nicht etwa fühllos oder selbstsüchtig; er ist nur ganz Fachmensch, und so vermag er denn, ohne es zu wollen, Tycho von seiner ich-beschränkten Selbstsucht und Eitelkeit zu befreien durch die reine Wirkung seiner ganz schlichten, dem Forschen ohne persönliche Eitelkeit hingegebenen Persönlichkeit. In der großen nächtlichen Szene zwischen Brahe und Kepler, in welcher sich das geballte Gewitter des Unmuts austobt, sagt Tycho in tiefster Selbsterkenntnis: „So verlassen, so gesunken war ich schon, daß ich jedes gute Wort aus dem Dreck aufraffte, wo nur etwas zu meinem Nutzen geschah, wo einer aus irgendwelchen dummen Gründen zu meinen Gunsten sprach. So genügsam war ich aus lauter Selbstsucht und Wichtigtuerei.“ Diese tiefe Selbstdemütigung ist der Wendepunkt in Tychos Entwicklung; von hier an führt sein Weg ihn zu Gott; und wenn er dann später in reinster sachlicher Hingebung für die Idee beim Kaiser Keplers fernere Laufbahn sichergestellt hat, so hat er die Sehnsucht überwunden; und auch die Klugheit, an der er sein Leben lang gelitten hat und die ihn zu einer immer tief unglücklichen Kompromißnatur gemacht hat, entdeckt ihm nun „ihre ureigentliche edle Natur“; und so hört er denn, von den Qualen seines seelischen Zwiespalts erlöst, in einer erhebenden, großartigen Erscheinung aus dem Himmel die Stimme Gottes schallen: „Tycho, mein Knecht.“ Da breitete er die Arme aus: „Hier bin ich“, und stürzt bewußtlos nieder.

In dieser letzten Szene enthüllt sich der innerste Wert von Brods Dichtung: aus der Zerrissenheit und Zwiespältigkeit des Weltlebens sammelt sich Tycho durch Läute-

rung und Abtun der Sehnsucht zum gotterfüllten, in sich einigen, verzückten, gläubigen Menschen, und er erlangt seine Freiheit, sein Glück, seine Einheit, indem er sich ganz zum Knechte Gottes macht. Es ist im Rahmen einer so knappen Darstellung unmöglich, dem Ineinanderspielen der äußeren Handlung mit dem inneren Geschehen nachzugehen. Es genüge, so viel davon zu sagen, daß der Dichter mit der größten Feinheit die Fäden aus der äußeren Welt in die Seele und ihre Kämpfe zurückzuschlingen weiß. Der Klarheit des seelischen Aufbaus entspricht die Gestalt der Figuren, der reine, ruhige Fluß der Erzählung, die tiefe, nicht verworrene Empfindung. Das Bedeutendste an dem Werk aber und das, was es aus dem Wust der Literatur in den Bereich der Dichtung erhebt, ist die tiefe Notwendigkeit des seelischen Geschehens, welche das besondere Schicksal Tycho Brahes unmerklich zu einem allgemeinen Fall des Menschenwesens erhebt und so die Würde des Allgemeinen aus dem Reiz des Besonderen erwachsen läßt.



Löns und Brod suchen aus der Geschichte Vorbild und Führung für den Leser unserer Zeit zu gewinnen; Victor Meyer-Eckhardt und Ina Seidel zeichnen ein Negativ als Warnung für den heutigen Leser, sie geben Irrsal und Qual von Menschen, die in die Revolution verstrickt sind.

Victor Meyer-Eckhardt

Da ist zuerst Victor Meyer-Eckhardt. Dieser rheinische Dichter hat sich um das Problem eines Romans aus der Revolution bemüht: „Die Möbel des Herrn Berthélemy“ heißt die Dichtung. Schon die Fabel zeigt die Originalität des Autors: ein Ästhet des ancien régime — die Erzählung spielt in der Französischen Revolution —, der sich ängstlich dem wirklichen Leben fernhält und in einer Welt schöner Dinge und raffinierten Luxus' sich spielerisch ergötzt, wird dadurch in den Strudel der Revolution gerissen, daß der gefangene Ludwig XVI. in seine Wohnung am Temple einquartiert wird. Berthélemy wird durch diese raue Tatsache innerlich und äußerlich entwurzelt und ist zugleich doch so sehr an seine Möbel, seine Bilder, seine Nippsachen und Bücher, seine Stiche und Teppiche gekettet, daß sich ihm die Revolution, dieser

weltgeschichtliche Vorgang, unter dem Gesichtswinkel darstellt, daß sie ihn zu Unrecht aus seinem Ästheten-dasein geworfen hat. Unermüdlich nimmt er nun, nachdem er äußerlich ein wenig zur Ruhe gekommen ist, mit den wechselnden revolutionären Behörden den Kampf um seine Möbel auf. Gleichgültig, ob Girondisten oder Jakobiner am Ruder sind, ob Royalisten oder Republikaner die Geschicke seines Landes lenken, Berthélemy ist der private Mensch, der um sein bißchen Lebensgewohnheit und Lebensgewöhnlichkeit kämpft und in diesem Kampfe um das eigene Leben sein Volk und Vaterland, die Ideen und ihren erhabenen Kampf vergißt. So wird er zum Symbol des selbstzufriedenen Spießbürgers, dem sein Ich und seine Gewohnheiten alles, der Gemeingeist nichts bedeutet. Es ist eine erhabene Lächerlichkeit über der Gestalt dieses Herrn Berthélemy, der in allem Getöse einer zusammenbrechenden Welt- und Staatsordnung nur immer seine Möbel wiederzugewinnen trachtet. Aber auch diesen Privatmenschen ereilt das Schicksal seiner Epoche — und dies wieder auf dem Wege über die private Welt. Seine Gegenspielerin, Fräulein Valder, ist ihm seit langen Jahren, seit der Kinderzeit, von den Eltern anverlobt, obgleich er fast ihr Vater sein könnte. Sie erblickt in ihm, dem schönen, eleganten Mann, das Ideal ihrer Mädchenträume. Aber der Wirbel der Revolution ergreift auch sie, trennt sie von ihren Eltern, wirft sie unter das Volk. Und jung und edel, wie sie ist, beginnt sie mitzuleiden mit der Masse, beginnt sie sich von innen her zu verwandeln, den Dünkel und die Einbildung ihrer Kaste abzuwerfen und sich zu einem einfachen Mädchen mit gesundem und warmem Herzen zu läutern. Die lange Getrennten finden sich wieder — und sie wird die mütterliche Beschützerin des alternden Mannes, der sich in die Zeit nicht zu finden weiß. Eine Weile geht das — und dann muß er flüchten, weil durch seine ewigen Möbelbeschwerden die Behörden aufmerksam auf ihn werden. Sie, die mit führenden Leuten der Volkspartei Fühlung hat, setzt seine Begnadigung durch. Er kehrt zurück, und der König wird gerade verurteilt. In einem großen Gespräch, das für ihn sich nur zu dem Ziele bewegt: „Der König verläßt meine Wohnung, nun werden meine geliebten Möbel und Bücher frei“, erkennt sie ihn in seiner ganzen Hohlheit, und so verläßt sie ihn in dem Augen-

blick, da er glaubt, sie bald zum Weibe nehmen zu können.

Dies ist der Schicksalspunkt seines Lebens: er liebt sie wirklich, und von dieser Liebe aus beginnt seine Umkehr, die freilich ganz im Privaten bleibt, aber doch eine Vertiefung und Veredlung seiner Persönlichkeit bewirkt. Er verliert, im steten Gedenken an sie, allmählich das Interesse an seinem Möbelprozeß; er gerät am Ende in eine so tiefe Nacht der Verzweiflung, daß er sich zwischen die kämpfenden Gruppen stellt und auch wirklich schwer verwundet wird. Ein neuer Passionsweg dieser Leidenschaft beginnt. Sie fühlt das Opfer, das er ihr gebracht hat, und sie pflegt ihn ins Leben zurück. Und als einmal, zum ersten Male, in diesem weichen Genüßling des Rokoko eine echte, heroische Leistung des Verzichts und der männlichen Resignation sich begeben hat, da gehört sie ihm wieder: nicht als Liebende — ihre Liebe ist erloschen —, aber als Achtende, als wirklich mit ihm Wandernde, die bereit ist, an seiner Seite ein heroisches Leben zu führen. Ironie des Schicksals: am Ende finden sich die Möbel wieder zu ihrem Besitzer zurück, und sie muß ihn nötigen, sie wieder in Benutzung zu nehmen.

Man spürt aus dieser knappen Inhaltsskizze, welche eine Gestalt hier von einem Dichter gesichtet worden ist: die Gestalt des heroisch aus der Gewohnheit eines Lebens sich loskämpfenden Privatmenschen in einer Weltwende. Der Bezug auf die Gegenwart liegt nahe, und doch ist es ein historischer Roman — der Roman des Durchschnittsmenschen in einer historischen Epoche — geblieben. Mit feinstem Takt ist jede banale Gleichsetzung der Zeiten vermieden, mit größter Kunst ist die Atmosphäre des geschichtlichen Augenblicks festgehalten, und vor allem: alles eigentliche Geschehen ist in die Seele der beiden Menschen, Berthélemys und seines Mündels, gelegt worden. So entsteht eine Dichtung, deren Inhalt ganz realistische und psychologische Wahrheit ist und die doch zugleich ein wenig inneres Geschehen in symbolischen Gestalten festhält. Eine sonderbare, eine einzigartige Leistung ist von Meyer-Eckhardt vollbracht: Historisches wahrhaftig zu sehen und zugleich letztes menschliches Erlebnis aufzudecken, um es mit einem Wort der alten Ästhetik zu sagen: im schönen Schein ein ewiges Sein und Werden zu bannen. Es ist mehr von der inneren

Revolution unserer Zeit, mehr von ihrer inneren Problematik in dieser klassisch-zurückhaltenden Erzählung als in den brünstigen Schreien und chaotischen Zerwühltheiten unserer expressionistischen Literaten; aber es ist nichts Ungestaltetes in diesem edlen und schönen Buche. — Es ist ein Werk von ähnlicher Zucht und Meisterung wie die wundervolle Winckelmann-Novelle, die dem Novellenbände „Die Gemme“ den Titel gab und worin Meyer-Eckhardt dem jähen Tode des klassischen Schönheitssuchers, Winckelmanns Ermordung in Triest auf der Rückkehr von Deutschland nach Rom, einen welthintergründigen Sinn gibt: sie gehört zu dem sprachlich Schönsten, was die jüngere Generation deutscher Schriftsteller geschaffen hat.

Ina Seidel

Ganz anders geht Ina Seidel an das Problem eines Revolutionsromanes heran. Auch sie läßt im Hintergrund des Schicksals von Johann George Forster das Gewölk der Französischen Revolution aufziehen. Aber stärker als die Schilderung der revolutionären Krise fesselt sie doch das Schicksal ihres Helden, des merkwürdigen Weltumseglers und Gelehrten Johann George Forster des Jüngeren. „Das Labyrinth“ nennt Ina Seidel diesen „Lebensroman aus dem achtzehnten Jahrhundert“ — und wahrhaftig, es ist ein Labyrinth, in dem Forster umherirrt, um zuletzt den Weg in die Freiheit der Revolution zu finden und als ihr Opfer zu sterben.

Forsters Leben ist ja in Tat und Wahrheit höchst romantisch. Als Junge von zwölf Jahren nimmt ihn sein Vater, Pfarrer und Geograph in einem und dazu ein Phantast und Abenteurer, mit auf die Entdeckungsreise längs der Wolga. Schon damals kann der Junge sechs Sprachen und ist gefüllt mit Gelehrsamkeit aller Art; schon damals ist er der Famulus des rastlosen Vaters, sein Gehilfe bei gelehrten Arbeiten und Übersetzungen. Als der alte Forster enttäuscht Rußland verläßt und sich nach England wendet, um dort sein Glück zu machen, muß ihm der halb erwachsene Johann George folgen. Dort in England nun erfüllt sich der leidenschaftliche Wunsch des Vaters: er wird eingeladen, an der Cookschen Weltumseglung teilzunehmen, und wieder muß der junge Forster mit. Zwischen dem 16. und 20. Lebensjahr des Jüngeren

sind die Forsters auf der Reise. Erst sucht Cook den Südpol zu finden, dann erforscht er die Südsee, und all diese überwältigenden Eindrücke muß der jugendliche Forster verarbeiten. Mit 20 Jahren, glücklich heimgekehrt, hilft er dem Vater, die Abenteuer dieser Expedition zu beschreiben, und sieht sich als eine europäische Berühmtheit bestaunt. Ein wirres Wanderleben führt ihn durch ganz Europa: Vorträge haltend, in der Gesellschaft gefeiert, so sucht der jüngere Forster für sich und für seinen Vater Amt und Brot. Und es gelingt ihm: der Vater Forster wird Professor in Halle, er selber Professor in Kassel. Alles scheint auf eine ruhige Entwicklung zu deuten.

Aber tief im Innern des jüngeren Forster entfalten sich nun die Keime einer überlasteten Jugendepoche. Ruhelos bleibt er: ein Romantiker vor der Romantik. Er kann nicht mehr Wurzel fassen. Von Kassel geht er nach Wilna, von Wilna nach Mainz. Die Ehe mit Therese Heyne macht ihn nicht ruhiger, im Gegenteil; in ihr vollendet sich sein Schicksal. Überreizt, verzweifeln an sich und an seinem Stern wird er von dem Revolutionsfieber überfallen. Er wird nach der Vertreibung des Bischofs von Mainz Funktionär der französischen Republik und Abgeordneter von Mainz. Nach dem Falle der Stadt flieht Forster nach Paris; und hier stirbt dieser geniale Mann, der mit 20 Jahren schon eine europäische Berühmtheit genoß, aber an innerer Überanstrengung und innerer Unrast sich verzehrte, arm, einsam und verachtet einen unrühmlichen Tod. Forster hat sich an der Kleinlichkeit und Enge der heimischen Verhältnisse zerrieben, nachdem er einmal die Luft der weiten Welt geatmet hatte: das ist Romantikerlos, Romantikerschicksal; und es ist schön, wie Ina Seidel an einem großen, historischen Beispiel diese ewige Tragödie des romantischen Menschen geschildert hat. Ganz realistisch ist in diesem Roman alles: die Psychologie, die Milieuschilderung, die Atmosphäre der Revolution gegeben, und doch ist hinter allem wirksam die Idee des Schicksals, die sich an einem reinen Menschen von romantischem Geblüt erfüllt.

Ebenso meisterlich wie hier gestaltet Ina Seidel einen politischen Stoff in der historischen Erzählung „Die Fürstin reitet“: es handelt sich darin um die Verschwörung gegen den Zaren Peter III, und die Thronerhebung seiner

Gemahlin nach seiner Ermordung, aber im Mittelpunkt der Handlung steht das politisch aufopfernde Verhältnis der Fürstin Daschkoff zu Katharina II. Die Charaktere sind darin ebenso sicher gezeichnet wie in Ina Seidels nächstem Roman „Brömseshof“, einer Familiengeschichte aus der Nachkriegszeit, bei der es sich um den Erbschaftsstreit von Geschwistern um ein Gut handelt.



Ähnlich Ina Seidel, aber lange nicht mit so dichterisch reinem und bleibendem Eindruck behandelt historisch-politische Stoffe Alfred Neumann. Ihn hat — nach dem Theatererfolg des auch in Erzählungsform behandelten Dramas „Der Patriot“ — der Roman „Der Teufel“ in die Literatur eingeführt. Er spielt in dem für die Machtentwicklung Frankreichs so entscheidenden Jahrhundert Ludwigs XI. und schildert, psychologisch raffiniert, das politische Schicksalsverhältnis zwischen dem König und seinem Ratgeber, dem Bankier Necker. Er ist der Roman der politischen Besessenheit, des Machtwahns, der Leidenschaft zur Macht. Wie hier so handelt es sich auch in Neumanns späterem Roman „Guerra“ (einer Art Fortsetzung der weniger gelungenen „Rebellen“) um mehr als historische Äußerlichkeiten (die italienische Unabhängigkeitsbewegung und ihren Führer): der historisch-politische Stoff bildet jeweils nur die Unterlage zur kühlen Darstellung allgemein-menschlichen Schicksals, wobei mit unerbittlicher Logik, fast Dialektik die Schwächen im Starken und die Güte im Schlechten aufgespürt werden.

Gewiß ließe sich hier noch manch anderer Dichter erwähnen. Es sei nur an Lion Feuchtwanger mit seinen Romanen „Jud Süß“ und „Die häßliche Herzogin“ (Johanna Maultasch) erinnert.

Anders gestaltet Otto Gmelin große historische Stoffe besonders des frühen Mittelalters: sein Roman „Temudschin, der Herr der Erde“ handelt von dem gewaltigen mongolischen Eroberer Dschingis Chan; „Das Angesicht des Kaisers“ schildert den Hohenstaufen Friedrich II., den wohl größten Kaiser des Mittelalters; und schließlich schrieb Gmelin unter dem Titel „Das neue Reich“ einen Roman über die Völkerwanderung, in dessen Mittelpunkt, als Gegenspieler gegen das verfallende und sich selbst vernichtende Rom, Alarich steht, der große Gotenkönig und

Gründer eines neuen Reiches. — Auch der Cortez-Roman „Der Eroberer“ von dem jungen Dichter Richard Friedenthal (der bisher fast nur mit Novellen, darunter einer Winckelmann-Novelle, hervortrat) verdient hier genannt zu werden.

So gehört auch Bruno Frank mit seinen drei historischen Erzählungen „Tage des Königs“ und dem Roman „Trenck“ in diesen Zusammenhang, denn abgesehen von der stilsicheren, spannenden und doch geschmackvollen Schreibart handelt es sich in diesen Büchern um wirklich dichterische Erfassung der Persönlichkeit Friedrichs des Großen, dessen Leiden am Leben auch in der glühenden und dann vereisten Beziehung zu dem prachtvollen Abenteurer Trenck geschildert werden. Gerade Bruno Frank hat — wie die starke Erzählung „Bigram“ in seinem Novellenband „Erzählungen“ zeigt, worin der Gestalter seines Lebens vollkommen überlegen sein Schicksal durch Nichtstun zwingt — dem gehetzten Menschen dieser Tage Wesentliches über Lebensgestaltung zu sagen.

Man sieht deutlich, wie sich im Zuge der neuromanischen Bewegung die Form des historischen Romans als Kritik der Zeit, als Abbild der Gegenwart in der Vergangenheit, als Aufruf zu heroischer Großheit neu belebt. Kein Wunder, daß zwei neuere Schriftsteller und Dichter so von der Fülle und Breite des geschichtlichen Seins und Werdens erfüllt sind, daß sie in ihrem ganzen Werk dieser Bestrebung der Neuromantik dienen: Erwin Guido Kolbenheyer und Benno Rüttenauer.

Erwin Guido Kolbenheyer

Es ist begreiflich, daß die Dichter am schwersten an der Not der Zeit tragen, die in dem Prozeß der Mechanisierung sich offenbart, denn für sie ist ihre Menschlichkeit, ihre Seele, ihr brandendes Gefühl und ihr starker Wille die Grundlage ihres Daseins als Menschen nicht nur, sondern auch als Berufene. So ist es klar, daß ihnen die Banalisierung der Menschlichkeit, die von der modernen Gesellschaft verlangt und gefördert wird, gegen die tiefsten Instinkte geht, ja es ist notwendig, daß einem unter ihnen, vielleicht einem der Kräftigsten und doch Zartesten, dieser Gegensatz von seelischer Wirklichkeit und

Wahrheit, von flacher Konvention und Entwürdigung des Menschen durch seine Bestimmung als Mittel; zum tragenden Erlebnis seines Dichterschaffens wurde. In Erwin Guido Kolbenheyers Dichtungen ist dies Grunderlebnis Gestalt geworden. In allen seinen Romanen ist der eigentliche Gegenstand der Dichtung — ihr Pathos, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — die Spannung zwischen dem Menschen, der sich zu seiner Menschlichkeit zu bekennen wagt, und der Konvention, sie heie nun Sitte oder Dogma, sie sei nun ein Wort oder ein Gebrauch, eine erblate Vorstellung oder eine Herzenshrte. Die Revolution der Seele gegen jede unzulässige Einengung, den Widerspruch des Herzens gegen das Scheinleben aus Theorie und Worten heraus — das hat Kolbenheyer immer wieder dargestellt. Diese ungeheure und ewige Spannung (denn hier liegt ein ewiger Gegensatz vor, der zu jeder Zeit bestanden hat und bestehen wird, solange Menschen Menschen sind) macht es, da Kolbenheyers Romane Dichtungen sind, in denen ein tiefes Erlebnis aller heutigen Menschen, die Menschen sein wollen, gebändigt und doch packend unmittelbar auf den Leser wirkt, weil es vom Künstler gestaltet ist.

Nicht zufällig sind die meisten Romane Kolbenheyers das, was man etwa historische Romane nennen könnte — sein Pathos gewinnt dadurch an Freiheit und geistiger Entfernung; nicht mehr stößt sich des Dichters Wille unmittelbar an den harten Wirklichkeiten des Lebens, sondern indem die Handlung in eine entfernte Zeit zurückverlegt wird — es sei nun die Zeit Luthers oder die Barockzeit —, verliert der Kampf von Seele und Konvention an Aktualität und gewinnt an Tiefe und Bedeutsamkeit. Das Historische wird zu einem Kunstmittel, um das Seelische zu steigern und in seiner Reinheit zu bewahren; alles Tendenzise, das ja immer aus einem beschränkten Geiste kommt, indem gegen Einzelheiten gekämpft und das eigentliche Grundübel nicht gesehen wird, ist durch diese historische Rückverlegung der Handlung vermieden. Das Historisieren ist aber keine falsche Romantik, keinerlei uerliches Kokettieren mit Gelehrsamkeit, keinerlei Verslichung des Geschichtlichen, keine Weltflucht — sondern einzig und allein eine Befreiung vom Kleinlichen und Engen, der allzu nahen Tglichkeit.

Daß dem wirklich so ist, zeigt eine neue Betrachtung. Alle modernen Dichter sind durch die Schule des Naturalismus gegangen, und auch bei Kolbenheyer, der erst Zoologie und Psychologie studierte, spürt man diese Schule sehr deutlich. Wenn man nun an die großen Naturalisten denkt, so wird man bei allem, was sich gegen sie sagen läßt, ihnen eine große Tugend immer zuerkennen müssen: sie haben mit heißem Herzen und lauterer Seele um Wahrhaftigkeit gerungen, und sie haben uns von einem Schwulst falscher Romantik befreit; unsere Kunstmittel sind durch sie gleichsam gereinigt worden. Ganz in ihrem Sinne und zum Teil auch mit ihren Kunstmitteln arbeitet Kolbenheyer; die geschichtliche Vergangenheit ist ihm kein gelobtes Land voll Freude und Schönheit, wie etwa bei den Renaissance-Tragödienschreibern die Renaissance; er weiß ganz genau, daß es auch in ferner Vergangenheit sehr menschlich auf Erden zugegangen ist und daß man nicht nur an den ästhetischen Niederschlag jener Zeiten, an die Dome und Paläste, Bilder und Dichtungen sich halten darf, sondern daß man annehmen muß, auch damals sei das Menschenwesen von ähnlicher Zusammensetzung gewesen wie heute: Schufte und Feiglinge, Niedriggesinnte und Dumme standen gegen Edle und Strebende, Kämpfende und sich Läuternde in einem zähen, stillen Kampf, von dem die Geschichte nur selten etwas berichtet. Kolbenheyer entwirft also sehr realistische Gemälde aus vergangener Zeit, gleichgültig, ob er nun das Ghetto von Amsterdam zur Zeit Spinozas oder die ehrsame Stadt Breslau um 1650, die freie Schweiz um 1500 oder das Leben und Treiben der Niederländer zur Zeit Rembrandts schildert. Auf Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit kommt es dem Dichter an, und nichts ist ihm zu hoch oder zu tief, daß er es nicht darstellte. Diese unbestechliche Ehrlichkeit, bewährt in einer impressionistischen, viele Einzelzüge mosaikartig zu einem Ganzen rundenden Technik, gibt dem Künstler Kolbenheyer das Gepräge, so wie dem Dichter und Denker die Spannung zwischen Seele und Konvention tiefstes Erlebnis ist. Mit seiner realistischen Phantasie macht er die Vergangenheit lebendig und schafft historische Romane, die, frei von aller Romantik, einzig Darstellungen von Menschlichkeiten an einem bestimmten geschichtlichen Ort und mit der Prägung dieses Zeitalters, mit seiner Qual und seiner

Freude sind, die aber, weil sie allgemein menschlich waren, eben auch uns noch erschüttern und rühren mit ihrem Hauch einmal lebendig gewesener Menschlichkeit. Das ist es ja eben, was Kolbenheyer im letzten Gefühl hat: bleibend und dauernd in aller Geschichte ist der Mensch, sein Leid, seine Freude, seine Lust, seine Trauer, und alle Worte und Satzungen sind nichts gegen ein fühlendes Herz, das sich einem späten Nachfahren noch offenbaren kann, wenn alle Satzungen und Worte jener Zeit längst tot und vergessen sind. Die Unsterblichkeit der menschlichen Seele in einem sehr wirklichkeitstreuen Sinne wird hier besungen, indem ein Dichter mit großem Wissen durch die Macht seiner Phantasie die Vergangenheit beschwört.

Fünf große historische Romane — in des Wortes Bedeutung, die wir eben festzustellen suchten — hat Kolbenheyer bislang veröffentlicht. Zweimal steht ein Philosoph im Mittelpunkt der Geschehnisse, das andere Mal tritt er wenigstens bestimmend in das Leben des Helden ein. Zur Ehre Spinozas, als eines der großen Kämpfer für die Freiheit der Seele vom Druck der Konventionen (diesmal sofern sie sich im Dogma darstellten), ist der erste Roman geschrieben, der den schönen Titel „*A mor dei*“ (Gottes-Liebe) führt. Er versetzt uns in die Niederlande, nach ihrer Befreiung; die ganze Entwicklung Spinozas vom frommen Juden bis zum pantheistischen Weltgläubigen erleben wir mit; die seelischen Erschütterungen und Kämpfe, die vielfache Resignation, der innige Mut, das Jasagen zu sich und seinem Beruf im Sinne der Bibel, die Stürme seiner Seele — all das wird nun durch das Wort des Dichters lebendige Wirklichkeit; und wir spüren am Ende unmittelbar, wie Spinozas Werk, die „*Ethika*“, aus diesem äußerlich so stillen, seelisch so stürmischen Leben gewachsen ist. Es ist nicht zuviel gesagt, daß Spinozas Ethik in ihrer kühlen Strenge durch das Wort der Dichtung zu einem Bekenntnis erschütternder reiner Menschlichkeit wird. Die tiefsten Gedanken heutiger Frömmigkeit, sie spricht der Dichter durch den Mund des Denkers aus: die Offenbarung Gottes ist in der Geschichte zu finden und wechselt mit den Menschen und Völkern; in jedem frommen Menschen aber ist Gott das Ziel seiner Sehnsucht, seine Qual, die nur in der Seligkeit der Erleuchtung auf Augenblicke gestillt werden

kann. Die Worte aber, welche die Menschen machen, um ihre Qual und Sehnsucht, um ihr Glück und ihre Seligkeit zu beschreiben, die Worte sind eitel, so sie nicht wieder in dem Feuer des Erlebnisses neu zerschmolzen werden; aus ihnen stammt alles Dogma, wenn man sich an sie als tote Schalen hält und nicht an ihren lebendigen Kern, der eben erst in neuem Erleben einem jeden einzelnen neu aufgehen muß.

Als ein historischer Entwicklungsroman tritt dieses erste Werk des Wiener Dichters vor uns: die Entwicklung einer geschichtlichen Persönlichkeit wird in einer dichterischen Biographie vor uns entrollt. Mit großem Kunstverstand ist der ewig einsame Spinoza von einer Schar von Freunden und Feinden umgeben gezeichnet, die in ihrer Weise den Traum von der Freiheit der Seele widerspiegeln: manche sind zuchtlos, manche Aszeten, manche Einsiedler, manche Pamphletisten. Und die anderen, Spinozas Feinde: sie sind die Zeloten und Eiferer, die Wortgläubigen und Konventionslüsternen, in denen allen doch ein Teil der Menschheit lebendig ist, das der Weise auf seine Art begreift und in den Kosmos Welt einzuordnen lernt durch die Macht seines Glaubens an die tiefe Vernünftigkeit dieses Kosmos.

Der zweite historische Roman, „Meister Joachim Pausewang“, spielt in Breslau und schildert in der Form einer Selbstbiographie die Buben- und Lehrjahre eines Schusters. Starke, lebenskräftige Menschen treten in sein Leben: der Vater vor allem, eine Gestalt, wie sie kräftiger kaum bei Grimmelshausen zu finden ist; dann Jacob Böhme, der große Mystiker, der auf seine Weise, obgleich zart und verträumt, doch die lodernde Leidenschaft einer großen Seele in sich hat; dann der Alchimist und Schuster, der Schwiegervater des Helden, der sich durch seine Kunst zugrunde richtet — und so noch viele, viele Menschen, die, jeder auf seine Weise, durchs Leben sich treiben, ihrem Glück und ihrem Leid nachhängen und schließlich auch zu ihrem eigensten Schicksalsende kommen; der eine endet im Sumpf, der andere in stiller Gefäßtheit, der dritte im Jubel der Schlacht, der vierte in der Freiheit des frommen Herzens — und am Ende gilt, daß jeder Mensch sein Schicksal vollenden muß, nach seines Wesens Eigenart, und daß die Seligkeit eines Menschen darin besteht (von Glück darf man dabei nicht

sprechen), daß er sein Leben auf seine Weise — und nicht im Banne fremder Übereinkünfte lebt.

Auch dieses zweite Werk ist ein Entwicklungsroman, aber diesmal nicht eines geschichtlichen Menschen, sondern eines einfachen Menschen in geschichtlicher Zeit. Nicht mehr der große Heldenspieler, sondern der einfache Chorist ist der Gegenstand der Darstellung, und so sieht man, daß über aller Größe oder besser jenseits von aller Größe der Wert der reinen, klaren, festen Menschlichkeit liegt. In diesem einen, in dem Heldentum des „eigenen Lebens“, sind sich die Großen und die Kleinen gleich — und in diesem Mut zum eigenen Leben scheiden sich die Geister: wer ihn hat, der ist berufen, sein Fünkeln zum heiligen Feuer der Gottheit anzufachen, und wer ihn nicht hat, der ist ein Nichts und gelte er vor der Welt auch noch soviel. Das Talent ist eine Gnade Gottes, aber der sittliche Wille ist eine Bestimmung des Menschen; in jenem liegt die Ungleichheit, in diesem die Gleichheit der Menschen — das lehrt uns das einfache, stille und doch treue und große Leben des Meisters Joachim Pausewang, der einmal seine schwer erworbene Lebensweisheit in diese herrlichen Worte faßt: „Wachsen, das ist alles, Gott in uns, Gott der Welten und Himmel. Nit Werden, noch Vergehen, nit Rennen noch Ruhen, kein totes Spiel, das in sich zurückekehrt! Wachsen — vom Ich zum Selbst und weiter über dein Selbst hinaus! Das ist Weltleben, nur das ist Gott!“

Nach diesen beiden großen historischen Romanen gab Kolbenheyer sich für ein Jahrzehnt an den ungeheuren Wurf, die Grundlagen unseres heutigen Daseins, die in der Zeit der Renaissance und der Reformation gelegt wurden, darzustellen und um die unheimlichste und gewaltigste Persönlichkeit der deutschen Renaissance, um den Mystiker und Arzt, Naturforscher und Propheten Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim, ein Bild deutschen Lebens und Geschehens in einer der schöpferischsten Epochen unseres nationalen Daseins zu bauen. In drei Bänden, „Die Kindheit des Paracelsus“, „Das Gestirn des Paracelsus“ und „Das dritte Reich des Paracelsus“, hat Kolbenheyer diesen mächtigen Stoff zu gestalten gesucht. Mit einer erstaunlichen Üppigkeit der Phantasie, die sich in einer Fülle von Gestalten, Szenen und Geschehnissen, vor allem aber in einer gedrungenen,

altertümlich knorrigen Sprache entläßt, hat er diese deutsche Welt um 1500 vor den Blick des Menschen in unseren Tagen zu zaubern gesucht. Da ist wohl kein Typus, kein Beruf, kein Stand jener Zeit vergessen: Krieger und Bauern, Geistliche und Gelehrte, Krämer und Kaufherren, Humanisten und Bischöfe, Politiker und Beamte, alle in scharf geprägten Individualitäten gegeben, sind die Figuren, die sich auf der Bühne bewegen; Oberdeutschland, die Schweiz, Italien, Österreich geben den landschaftlichen Hintergrund ab. Und dazu nun als Mittelpunkt: Paracelsus in seiner Entwicklung vom Kind zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne, vom Manne zum Weisen. Es ist ein schweres Männerschicksal, das sich hier unter der Hand des Dichters entfaltet. Das Leben eines ganz eigenwüchsigen Menschen, eines Gelehrten und Philosophen, dessen letzte Geheimnisse erst nach Jahrhunderten, dessen medizinische Säftelehre erst in unserer Zeit wirksam zu werden beginnen, zieht an unserem Auge vorüber. Mit einer ehernen Notwendigkeit entwickelt sich Paracelsus in diesem biographischen Roman: alles Schicksal ist schon im Kinde angelegt, das in einer Zeit innerer Gärung aufwächst. Die spätgotische Zeit wird im ersten Bande dieses epischen Romans breit dargestellt. Das Schicksal des jungen Paracelsus treibt ihn nach Italien, von einem berühmten Lehrer zum anderen; Freundschaften entstehen und vergehen; immer wieder findet sich Paracelsus in die Einsamkeit seines Wesens, das eben nach ganz Neuem strebt, zurückgestoßen, bis dann am Ende aus dem berühmten Arzt, der gegen den Dogmatismus der Fakultäten sich durchsetzt, der wandernde, ewig ruhelose, immer vertriebene mystische Weise wird, der die Phantasie des Volkes beschäftigt, der da und dort gläubige Genossen zurückläßt und endlich seine Ruhe in Gott findet, die die letzte Sehnsucht seines mühsamen Lebens ist. Als einsamer Mann stirbt Paracelsus, innerlich erfüllt von Gesichten, in Salzburg.

Es gibt nicht leicht eine Dichtung in deutscher Sprache, die so sehr echte Biographie eines Helden, es gibt nicht leicht eine Biographie in deutscher Sprache, die so sehr Dichtung ist. Paracelsus, ein Kind jener drängenden Jahrzehnte der deutschen Reformation und Renaissance, wird zu einem Symbol des Deutschen

schlechthin: in sich vergrübelter Gottsucher, Arzt und Helfer geht er durch seine Zeit, Individualist durch und durch und nur bestrebt, sein Schicksal zu erfüllen: ganz er selbst zu sein und in Gott zu verlöschen. So steht am Ende vor uns Heutigen im Spiegel der Vergangenheit die ewige Aufgabe und Gestalt des ahasverischen Deutschen neu auf, Forderung zugleich und Ziel: „Mensch, werde wesentlich.“

Kolbenheyer hat aber nicht immer seine Menschlichkeit in Gestalten der Vergangenheit einströmen lassen, auch im gegenwärtigen Leben ist er seinem Grundtrieb auf Erfassung des Zwiespaltes von Konvention und Seele gefolgt. In dem „Roman für Individualisten“, der den Titel „Monsalvasch“ führt, gibt er den Werdegang eines jungen Philosophen, der eine starke, freimütige, aufrichtige Natur ist und sich durch die verhüllenden Worte zum Kern der Dinge hindurchzubeißen sucht. Monsalvasch — die Gralsburg der Wahrheit — schwebt diesem modernen Parzival, der mit seinem Namensbruder die Reinheit, Ungebrochenheit und Lauterkeit der Empfindung teilt, als leuchtendes Ziel vor. Die Hindernisse aber für die Entfaltung der Menschlichkeit sind in der neuen Zeit, die ja scheinbar dem einzelnen größere Freiheit läßt als frühere Zeiten, die Worte. Vom Wort zum Erlebnis will der Held kommen — aber das Wort stellt sich ihm mannigfach in den Weg, als tote Buchstabenwissenschaft, als Flirt einer verderbten Mädchennatur, als Lebensauffassung einer für Frauenrechte begeisterten Frau. Im Kampf mit diesen dreien muß der Held die Lauterkeit seiner Gesinnung bewähren: leicht fällt von ihm die Scholastik der Wissenschaft ab, ebenso leicht die Liebelei mit einer zierlichen Jugendgespielin. Schwer aber ringt er mit einem Frauenwesen um deren Seele, bis sich in ihr das Wort stärker erweist als das Leben. Aus dem Verhältnis, das die beiden haben, soll ein Kind hervorgehen. Jubelnd begrüßt er dies neue Leben, gedrückt empfindet sie es als eine Last, als ein Hindernis für ihre, der Frauenbefreiung gewidmeten Pläne, Vortragsreisen und Vereinsgründungen. Er ist bereit, der Zukunft seines Kindes seine freie Wissenschaft zu opfern und einen Brotberuf zu ergreifen; er fährt nach Haus und setzt sich mit seiner Mutter auseinander. Wundervoll sind diese Szenen, in denen nach hartem Kampfe in seiner Mutter die

Menschlichkeit über bürgerliches Herkommen siegt. Schöner ist eine Auseinandersetzung von Mutter und Sohn selten gestaltet worden. Als er aber zurückkehrt, hat sie das Kind beseitigt mit Hilfe einer befreundeten Ärztin und ist nun wieder frei für ihre Aufgabe. In einer Unterhaltung zwischen beiden aber fällt das Wort, das den Schlüssel zu allen den Vorgängen bietet: „Die Begriffe, nach denen ein Mensch lebt, vulgär oder nicht, sind traurige Stützen. Sie zerknicken unter der ersten ungewöhnlichen Lebenslage. Nichts Armseligeres als ein Leben auf Begriffen. Das Herz bleibt. Immer und überall bleibt nur das Herz. Wer ein Herz verachtet, ist verwirrt oder gemein.“ Frei von aller tendenziösen Zuspitzung wird hier die Trübung eines Urverhältnisses durch tote Worte dargestellt, daß wir erschüttert an diesem Kampfe von Wort und Leben teilnehmen. Dieser Roman ist eine Auseinandersetzung mit gewissen Erscheinungen der Frauenbewegung, aber freilich die Auseinandersetzung eines Dichters mit einer Wert-Tatsächlichkeit, nicht die Streitschrift eines Parteimannes.

Wir haben noch zu sprechen von einem Novellenbände „A h a l i b a m a“, in welchem dreimal das gleiche Thema bald heiter, bald ernsthaft erscheint, das Thema nämlich vom Durchbruch der Seele durch die Schranken der Konvention. Am gelungensten ist die heiter-wehmütige Novelle von der „Wiedergeburt des alten Doring“, die überhaupt zum Besten Kolbenheyers gehört. In ihr wird geschildert, wie ein frommer Katholik nach hartem Kampf die Schranken seines Bekenntnisses sprengt und zur Anerkennung reiner Menschlichkeit jenseits von allem Dogma sich durchringt, so seine Wiedergeburt erlebend. Es ist erstaunlich, mit wie einfachen Mitteln hier der Dichter tiefste Wirkungen erzielt — ein Nichts geht vor, und die ganze Landschaft der Seele hat sich verändert. Etwas breit ist die Titelnovelle „Ahalibama“ geraten, in der ein grüblerisches Schusterleben dargestellt wird, aber auch in ihr kommt uns ein Stück des Weltgrundes zum Bewußtsein, obgleich es sich um einfachste Vorgänge handelt. In „Münchhausen über uns“ endlich wird dargestellt, wie ein Literat sich von den tönenden Worten fort zur Wirklichkeit der Dinge hin entwickelt, durch ein einfaches Erlebnis hindurch, durch viel Scham und Reue

geht der Weg dazu, der aber am Ende zu einer Befreiung vom Lügengeist der Selbstbespiegelung führt.

Zum Schluß muß noch Kolbenheyers persönlichstes, deshalb noch nicht bestes Werk genannt werden, der Roman „Das Lächeln der Penaten“. Er ist ein Stück Selbstbiographie des Dichters und erinnert noch einmal an den Ausgangspunkt unserer Betrachtung. Sein Inhalt ist der Kampf eines Künstlers mit der Not des Lebens und um seine Kunst, in dem es für ihn keinen anderen Halt gibt als Heim und Familie.

Wir haben den Umkreis von Kolbenheyers Werk (abgesehen von seiner nicht weniger wundervollen Gedankenlyrik) durchmessen, sein Pathos und sein Künstlerwesen uns klargemacht. Erstaunlich frisch tritt dieser österreichische Mensch uns entgegen; nichts von der Weichheit und Verschwommenheit, die im allgemeinen den Wiener Dichtern anhaftet, ist an ihm zu finden; seine Zartheit ist eher männlicher Art, herb, verschlossen und tief, gar nicht wortselig und sehr verhalten. Wem es im allgemeinen graust vor der Schwächlichkeit und Weichlichkeit neuerer Literatur, der wird hier finden, was er sonst so oft vermißt: Gestaltungskraft, Mannheit, Freiheit des Herzens und der Sinne.

Benno Rüttenauer

Zwei Seelen wohnen in der Brust dieses modernen Romantikers von Geblüt, eine vergrübelt-deutsche und eine sinnen-heitere südländische. Beide durchdringen sich, und ihre Spannung macht die Einheit und den Reichtum des Künstlerwesens Rüttenauers aus.

Rüttenauer hat eine glückliche Mischung von Schwere und Leichtigkeit, und so ist ihm in den „Lehrjahren eines Hinterwinklers“, in den Schicksalen seines Freundes Alexander Schmälzle ein komischer Roman gelungen, wie wir deren in unserem Schrifttum ganz wenige haben. Was dieser Roman in zwei Bänden enthält -- das liegt im Titel beschlossen: die Lehrjahre eines Hinterwinklers sollen vor des Lesers Auge in ihren mannigfachen Verwicklungen und Verwirrungen aufgerollt werden.

Hinterwinkel ist ein Dorf im Württembergischen; die Erzählung beginnt noch vor dem Jahre 1866; die ganze enge Atmosphäre des deutschen Lebens jener Tage lagert über dem Roman, in dessen ersten Band die Geschichte

einer Jugend dargestellt wird. Wundervoll entwickelt Rüttenauer schrittweise das Erwachen und Wachsen einer Kinderseele: Gott und das Böse, der Tod und die Phantasiewelt, die Qualen der brutalen Außenwelt und die Gemeinheit der Durchschnittsmenschen — all das ist Erlebnis für den kleinen Alexander und formt und bildet an seiner jungen Seele und lehrt sie den Umkreis des Wesentlichen im Menschenleben kennen. — Der zweite Teil handelt vom Kriege 1866, den der Held als Bube und Schlachtenbummler miterlebt; es zeigt sich uns darin gleichsam in der Froschperspektive das ganze Elend unseres nationalen Lebens vor 1870. Dieser Teil des Romans erschien zuerst auch selbständig unter dem Titel „Weltgeschichte im Hinterwinkel“ als eine ironische Schilderung unseres politischen Elends. — Der dritte Teil endlich enthält in objektivierter Form (die beiden anderen Teile sind eine Ich-Erzählung, der dritte Teil erzählt von dem Helden in der dritten Person) die Darstellung der Jünglingsjahre des Alexander Schmälzle. Nachdem er in seiner Jugend vielerlei Instrumente hat spielen lernen und auch einigen Lateinunterricht genossen hat, wird er Lehrer und reist dann, nach mancherlei Demütigungen, nach Frankreich aus. Dort ernährt er sich durch Musikstunden und bildet sich bei einem Organisten weiter, hat sehr platonische Liebesabenteuer und kommt als Hauslehrer nach Paris. Beim Kriegsausbruch verläßt er die französische Hauptstadt, wird Soldat, erlebt auch noch als Soldat, daß er einen Feind erschießen muß, und kommt dann durch einen Kriegskameraden endlich zu einem guten Abschluß seiner musikalischen Studien. Im letzten Kapitel erfahren wir aus Briefen an die Mutter Regina, daß Alexander Schmälzle aus Hinterwinkel in der großen Welt als Musiker angesehen ist und von Grafen und Fürsten gefeiert wird. Die Lehrjahre des Hinterwinklers sind zu Ende.

In diesem Roman befreit sich der Dichter von dem Hinterwinkler, der in jedem guten Deutschen steckt, durch Darstellung seiner Kleinbürgerlichkeit, durch Lächeln und fröhlichen Spott, der nicht aus Bitterkeit, sondern aus Güte des Herzens und Freiheit des Geistes fließt. Der Romantiker erfüllt seinen Tribut an die Wirklichkeit, indem er sie lächelnd durch Ironie vernichtet und sich so freimacht zum Fluge ins ferne romantische Land.

Dies romantische Land seiner Sehnsucht ist das Frankreich der großen Aristokratie, besonders das Frankreich der Fronde, jenes stolze und schöne Frankreich, das der Welt die hellen, scharfen Moralisten, den Begriff von Ehre und Würde des Kavaliers, die Vornehmheit der Gesinnung in allem Schmutz des Lasters schenkte, und kurz, ein Frankreich, das in der Wirklichkeit so wohl nie bestanden hat, das aber ein Romantiker an der Hand von Gegebenheiten in einzelnen Ausnahmeerscheinungen sich schuf, um dem Adel seines Herzens und der Größe seiner feurigen Seele eine würdige und schöne Form zu schaffen, in der er sich frei seines Reichtums entledigen und schamhaft zugleich sich selber verhüllen konnte.

Die ästhetisch wertvolle Geste in der aristokratischen Gesellschaft zwischen 1600 und 1789 ist es, die Rüttenauer als Künstler angezogen hat. Was er in der bürgerlichen Welt nicht fand: Größe der Geschehnisse, unverhüllt sich äußernde, bedeutende Menschlichkeit, malerisches Detail, Vornehmheit der Lebensformen, große Öffentlichkeit, bedeutsame und doch abgeschlossene und deshalb übersehbare Vorgänge von geschichtlicher Bedeutung — das bot ihm diese bewegte Zeit französischer Geschichte zwischen dem dreizehnten Ludwig und der großen Revolution. Die romantische Phantasie Rüttenauers gibt sich in den Romanen aus, die eigentlich nur von großem Kunstverstande getragene Bearbeitungen berühmter Memoiren sind. Zusammenziehend, das Wesentliche, Menschlich-Wichtige, Dichterisch-Bedeutsame herausarbeitend, hat Rüttenauer die Memoiren des Kardinals von Retz bearbeitet und daraus ein sehr schönes Lebensbild eines bedeutenden Menschen in einer bewegten Zeit gemacht (in dem Roman „Der Kardinal“). Wie in diesem Roman das Schicksal eines Mannes aus seinen Aufzeichnungen erwächst, so in dem Roman „Prinzessin Jungfrau“ das Geschick einer schönen, stolzen und leidenschaftlichen Frau, der Herzogin von Montpensier, Base Ludwigs XIV. In diesem wundervoll vornehmen Werk voll verhaltener Leidenschaft und gezügeltem Temperament, das oft nur in einer Geste, einem leichtverhüllten Ausdruck durchbricht, stellt Rüttenauer die späte Leidenschaft einer schönen, schon alternden Frau dar. Die unendliche Macht der Liebe in einem echten Frauenherzen kann kaum schöner und sinnbildlich-wirkungsvoller dargestellt werden

als in dem Schicksal dieser Königlichen Hoheit, die zu stolz ist, um den König von England zu heiraten, und lieber ledig bleibt, da sie Ludwig XIV. nicht selbst zum Gemahl nehmen kann, und die sich dann in einen einfachen Edelmann verliebt und ihm sich ganz zu opfern bereit ist.

Dieselbe Welt von vornehmer Gesellschaft, unverhüllter Menschlichkeit und formvollendeter Konvention ist der Gegenstand der beiden Romane „Die Enkelin der Liselotte“ und „Tankred“. Dieser letztere eine Kindesunterschiebungsaffäre in dem hochadeligen Hause der Rohans, jener eine Liebesgeschichte mit politischem Einschlag aus der Zeit der Regentschaft. Die Vorzüge des Erzählers Rüttenauer bewähren sich auch in diesen Romanen, von denen besonders die Schilderung der Typen aus der Zeit der Regentschaft ganz meisterhaft ist. Wer diese vier Romane aus der böfischen Welt des ancien régime gelesen hat, der hat einen lebendigen Eindruck von jener versunkenen Welt voll Intrigen und Großherzigkeiten, voll Leidenschaft und Eitelkeit, voll Sinnlichkeit und Verbrechen, die mit all ihren Abbés und Kardinälen, Herzögen und Prinzen, vornehmen Damen und Abenteurerinnen, Zofen und Lakaien, Parks und Schlössern in den Stürmen der Revolution und des aufbegehrenden Bürgertums für immer zugrunde ging.

Zuletzt aber sei noch von dem eigentlichen Meisterstück Rüttenauerscher Erzählungskunst kurz die Rede, in dem alles Wesentliche seiner Menschlichkeit und seines Künstlertums, seiner Weltanschauung und seiner Sinnlichkeit ganz klar und deutlich, in schönster Reinheit, herauskommt. Ich meine die wundervolle „Beichte eines Leichtfertigen“. Meisterhaft ist in dieser Erzählung die Gegenüberstellung des leichtsinnigen Grafen Roger Rabutin und des pietistisch-frömmelnden Jesuiten Nouet. Auf einem dunklen Hintergrunde von bürgerlicher Moral und Lebensenge hebt sich die sprudelnde Lebensenergie des leichtsinnigen Grafen doppelt scharf ab. Die Fiktion dieser Erzählung ist, daß Graf Roger Rabutin, Schriftsteller und General, Hofmann und Lebemann, wegen eines frechen Schlüsselromans auf die Bastille gesetzt worden ist und sich dort langweilt. Als man ihm nun von höchster Seite einen Jesuiten zuschickt, legt er ihm eine Beichte, sehr offenherzig, aber ohne eine Spur von Reue, ab und

genießt so noch einmal in der Erinnerung die vielen Freuden seiner Vergangenheit, seine kecken Streiche als Liebesabenteurer und Soldat, als Pamphletist und Schriftsteller. Mit einer ganz ungemeinen Grazie wird diese Beichte eines Leichtfertigen in ein Gespräch aufgelöst, das mit größter Diskretion von beiden Seiten geführt wird, und in dem der Pater die Moral und der Gral den goldenen Leichtsinn übermütiger Jugend vertritt. Was er zu beichten hat, ist nichts für die Ohren dieses frommen Jesuiten — und auf dieser fortwährenden Disharmonie und ihrer immer wieder graziös gebauten Auflösung durch eine Wendung im Gespräch, eine diskrete Geste, eine halbe Entschuldigung von seiten des Grafen, ein höfliches Entgegenkommen von seiten des Jesuiten beruht der sozusagen musikalische Reiz dieser Erzählung.

Von einem Dichter, der dieses Stück reiner Kunst geschrieben hat, verlangt man keine Weltanschauung; denn ihm ist gegeben eine reine und ruhige Anschauung der Welt, in der aller Wille schweigt und allein das heitere Spiel der Gestalten noch bleibt, das den Zuschauer erfreut und löst von dem Wirrsal der Welt, vom Denken über sie und vom Einwirkenwollen auf sie. So geschieht es hier, daß der Leser die Freiheit des Geistes erlangt durch die Macht einer dichterischen Anschauung, und daß ein Romantiker uns mitnimmt in sein Reich voll schöner, starker und edler Menschlichkeit. Das Glück des Romantikers an dieser Erfüllung seiner Sehnsucht in der Phantasie teilt sich uns mit, und wir begreifen, daß allein der Friede reiner Kunstübung den Dialektiker Rüttenauer beruhigen und sein Pendeln zwischen den äußersten Gegensätzen der Empfindung, dieses Erbteil romantischen Blutes, in der Gestaltung zur Ruhe zwingen kann. So steigt im Zuge seiner Sehnsucht die geschichtliche Vergangenheit ihm als ein Traumbild von Schönheit auf, und die bürgerliche Welt verfällt der Ironie seiner verwundeten Liebe. Der bleibende Eindruck seines Werkes aber ist ein Wundern und Staunen über die Schönheit und Vielfältigkeit dieser Welt, eine zarte Trauer über den Untergang alles Schönen nach kurzer, heißer Lebenszeit und eine reine Empfindung für die edle und stolze Seele eines romantischen Menschen.

Viertes Kapitel

Das heimliche Deutschland

Kritik der bürgerlichen Lebensform, Renaissance des historischen Romans: das waren die Ergebnisse der neuromantischen Bewegung, die wir bisher betrachtet haben. Ein Kernstück aller romantischen Bestrebungen aber ist die Wendung zur Mystik. Gerade darin war ja die Neuromantik eine Gegenbewegung gegen den Aufklärungsgeist des Naturalismus, daß sie sich mit einem erhöhten Enthusiasmus von dem bürgerlichen Realismus eines Fontane oder Heyse, wie von dem sozialen Naturalismus des jungen Hauptmann abwandte und die blaue Blume der Romantik neubegeistert pries.

Hermann Stehr: der mystische Roman

Es ist also kein Zufall, sondern entspricht der inneren Logik der Dinge, wenn ein Schriftsteller, der als starker Naturalist begann, im Laufe der Zeit sich zu einem Mystiker von tiefster Prägung wandelte. Hermann Stehr, der Landsmann Gerhart Hauptmanns, ist diesen Weg mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit gegangen. Er begann mit psychologisch-naturalistischen Studien über einfache Menschen und einfache Schicksale: „Leonore Griebel“ verkörpert in Stehrs Werk diese Epoche naturalistischen Schauens und Gestaltens. Aber selbst in dieser erdgebundenen Zustands- und Seelenschilderung ist ein Bestandteil des Staunens, der Leidversunkenheit, die auf einen mystischen Menschen als Schöpfer des Werkes deutet. Bald wendet sich auch Stehr von dieser rein naturalistischen Vertiefung in Mensch und Milieu ab und geht zur Konzeption weltanschaulicher Entwicklungsromane über.

Der deutsche Roman ist im wesentlichen aus der Selbstbiographie entstanden, der französische Roman aus der Novelle und aus den Memoiren. Dieser verschiedene Ursprung wirkt bis auf den heutigen Tag entscheidend nach. Die Memoirenwerke schildern der Hauptsache nach die Umwelt des Helden, die gesellschaftlichen und politischen Zustände, die Psychologie des Handelnden auf dem Welttheater; die Selbstbiographie hat als Gegenstand das innere, geistige und seelische Werden des Schreibers. So scheiden sich auch die beiden Hauptformen des Romans:

der französische Roman ist Sittenroman, Schilderung gesellschaftlicher Zustände, Psychologie gesellschaftlicher Typen; der deutsche Roman ist Entwicklungsgeschichte von Geist und Seele des einzelnen. Man denke an Prévost, Choderlos de Laclos, Scarron, an Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, France auf der einen Seite und an den „Simplizissimus“, die „Insel Felsenburg“, „Wilhelm Meister“, den „Grünen Heinrich“ auf der anderen Seite, und man hat ganz klar den Gegensatz, auf den es ankommt: weil der französische Roman die allgemein-europäischen Zustände, wie sie bei allen zivilisierten Völkern vorkommen, zum Gegenstande hat, erscheint er als der europäische Roman schlechthin und ist schließlich allen zugänglich; weil der deutsche Roman es mit der Entwicklung von einzelnen zu tun hat, ist er schwerer zu erfassen und im Grunde für einzelne und wenige geschrieben und hat keine breit-europäische Wirkung. Aber das Gute hat die Form des deutschen Entwicklungsromans: sie ist in Deutschland wirklich lebendig und hat echte Tradition; deshalb treibt sie mit jeder Generation neue Schöblinge und kann sich immer neu entfalten, weil mit jeder einzelnen im Grunde eine neue Welt geboren wird und allmählich wachsend ihre Form erst gewinnt.

Ganz in dieser deutschen Überlieferung des deutschen Entwicklungsromans lebt Hermann Stehr; ja, bei ihm ist der Ursprung des deutschen Romans aus der Selbstbiographie, insbesondere der frommen Selbstdarstellung, sehr spürbar, und dies Zurückgehen auf die ursprüngliche Form hat bei Stehr ihre guten Gründe; seine Romane wachsen aus dem Urgrunde deutschen Strebens seit der Mystik und der Reformation, aus dem Suchen nach einer gewachsenen, ganz verinnerlichten und mystischen Religiosität. Wie jeder Religiöse schreitet Stehr durch die Verzweiflung am alten Gott zum wirren Suchen nach der Gottheit fort, um am Ende, demütig und rein geworden, den Traum seiner Sehnsucht zu finden.

In drei Romanen offenbart sich bislang dieser schmerzvolle Weg: „Der begrabene Gott“ heißt der erste, der in der fürchterlichsten Verzweiflung endet mit dem Niederbruch alles Edlen und Hohen in der Welt und dem Selbstmorde einer irre gewordenen Frau, die die Überlast der Brutalität ihres vor Gier zum Verbrecher gewordenen Mannes und die dumpfe Eintönigkeit des Alltags nicht

länger ertragen kann. Der zweite Roman ist eine Darstellung des irren Suchens eines gequälten Menschen, geistiger schon und seelisch höher gestimmt durch die Person des Helden, eines Schullehrers, der seinen Lebensgang mit den vielfältigen Demütigungen und seltenen Erhebungen eines Armen in „Drei Nächten“ (so der Titel) selbstbiographisch einem horchenden, teilnehmenden Freunde erzählt. Furchtbar auch hier die Qual, das Ringen, die Ohnmacht des Menschen vor seinem Geschick, aber tröstlich der tapfere Entschluß am Schlusse, seinen Weg weiterzugehen und das Abenteuer der Seele zu Ende leben zu wollen. Der dritte Roman endlich, „Der Heiligenhof“, zeigt den Beginn der Erlösung nach langer Läuterung; der Schullehrer Franz Faber, der Held der „Drei Nächte“, schreitet als ein Erlöster durch das Leben eines Ringenden, des Heiligenhofbauern, der durch das rätselhafte Wesen seines Kindes, des Heiligenhoflenchens — einer Gestalt, zart wie Mignon und poetisch in des Wortes edelster Bedeutung als einer erhöhten sittlichen Wirklichkeit —, zum Aufhorchen auf seine Seele, zur Arbeit an seiner Läuterung gedrängt wird und in unablässigem Kampfe mit sich und seiner Verzweiflung, mit Franz Faber, seinem guten Genius, zuletzt durch dessen Gewalt auf sich selber, auf den Kern und das Grundwesen seines Ichs geführt wird. Bewundernswert ist dieser Weg aus tiefster seelischer Nacht in die Höhen der Selbsterlösung, den Stehr in langen Jahren gelebt und gestaltet hat, bewundernswert auch die zunehmende Reife und Strenge der Kunstmittel: der erste Roman ist seiner Technik nach naturalistisch bei aller Seelenhaftigkeit des Gehalts; der zweite Roman zeigt einen schon geläuterten Realismus, schärfere und straffere Komposition, sprachliche Wucht; der letzte Roman ist von einer Schönheit der Sprache, einer Fülle der Bilder, einer Kraft der seelischen Verdichtung, die heute kaum ihresgleichen hat. Es finden sich Gleichnisse in diesem Roman, Gleichnisse für seelische Tatsachen, die rein für sich in einem apokryphen Evangelium stehen könnten.

Man muß bei diesem Werke Hermann Stehrs von den seelischen Voraussetzungen sprechen, aus denen es geboren ist, um zum Verständnis des eigentlich Künstlerischen zu kommen. Die Seelengeschichte eines Menschen, der einen Johannes in sich birgt und zu einem wahren

Christen werden will, zu schreiben, das war die Absicht Stehrs in dem „Heiligenhof“. Religiöse Selbstbiographie also, oder Legenden-Schreibung oder richtiger eine Mischung aus religiöser Selbstbiographie und legendarischer Erzählung ist, künstlerisch betrachtet, die Form dieses merkwürdigen Gottsucher-Evangeliums.

Es ist unmöglich, die Fülle der Geschehnisse in der inneren Handlung, die ganze bäuerliche Welt und ihre Erschütterung durch den Glauben und den Kampf um die Freiheit des Herzens hier darzulegen: ein ganzes Menschenleben — die Summe der Existenz Hermann Stehrs — steckt in diesem Werke. Eine unerhörte Fülle des Details an Natur- und Seelenschilderung, eine ganze Welt von Menschen, eine reiche menschliche Seele ist darin vereinigt. Liebliche Legenden und schauerliche menschliche Zusammenbrüche, Gespenster verfallender Menschen und Erweckungen genesender Menschen, Leid und Trost, Menschenuntergang und Menschengelösung: all das ruht in diesem mächtigen Werk eng beieinander und wird durch die Macht der dichterischen Eingebung Stehrs und durch die Kunst einer bildkräftigen, melodischen Sprache zusammengehalten. Alle Möglichkeiten der Annäherung an Gott sind in dieser Dichtung dargestellt, soweit sie nicht geistig, sondern seelisch sind: der dumpfe Fanatismus, der Gott herabtrötzen will, der Erlösungsglaube durch einen Mittler, die freie Selbsterlösung, die stille Inbrunst quietistischer Mystiker. Stehr steht dadurch so ganz in der Kette der deutschen Mystiker, weil ihm die Freiheit des Gemüts nur in der tätigen Selbsterlösung des Menschen sich offenbart. „Selbst die reinste Liebe ist ein Irrweg, wenn sie dich nicht auf den Pfaden deines Geistes führt, und zu allerletzt im tiefsten darf kein Mensch jemand anders angehören als nur Gott.“ So sagt am Schluß des Werkes der Faber-Rebell als der Deuter des verworrenen Lebensschicksals des Heiligenhofbauern zu diesem selbst, und dies Bekenntnis zu der eigentlich deutschen Art von Freiheit ist im Kerne das gleiche, wie es Meister Eckhart als der erste vor 600 Jahren geformt hat in der Sprache seiner Zeit, in den Ausdrücken der Scholastik.

Einzig die Nöte intellektueller Menschen in ihrem Ringen um Gott sind nicht gestaltet, denn die Episode des Brindeisener-Sohnes ist eigentlich nicht so recht gelungen

und wirkt irgendwie fremd in dem Ganzen. Das Erlebnis Pascals oder des Goetheschen Faust findet in dieser Welt rein seelenhafter Mystik keinen Widerhall, wie denn das ganze Werk Stehrs die Gestaltung rein seelischer Kräfte und Kämpfe bedeutet und eben deshalb zur Idylle und zur Legende, zur Hymne und zur mystischen Betrachtung neigt und nicht zum Drama.

Das Zeichen des echten Gottsuchers ist, daß er, im Suchen, Gott zuzeiten findet, auch wenn es ihm selber nicht bewußt wird, und daß er in diesem Zustand der Vereinigung mit Gott Worte findet, die nicht von dieser Welt sind, Erleuchtungen hat, in denen ihm ein himmlisches Licht glänzt. Stehr hat solche Worte gefunden, und ein Abglanz dieses überirdischen Lichtes ist in manchen Gleichnissen und Gebeten, die sich in dem Roman finden. Beim Lesen dieser Seiten weiß man: Stehr redet nicht von Religion und über sie, sondern er hat sie und lebt aus diesem tiefen Grunde, den er zu künden sucht. Es wird einem das ganz besonders klar, wenn man etwa an das Hauptwerk des anderen schlesischen Dichters: an Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint“ denkt. Hier ein merkwürdiges Schwanken von Glauben und Skepsis, bei Stehr eine ruhige Zuversicht; bei Hauptmann Nachstammeln der Bibelworte, bei Stehr eine eigene Prägung frommer Erleuchtungen in frei gewählten Worten. Hauptmanns Held ein verworrener Gottsucher und am Ende — ein pathologischer Narr, Stehrs Held ein zielbewußter Gottsucher und am Ende ein überwindender Weiser, an dem nichts von Krankheit haftet, sondern dessen Güte aus der Kraft fließt. Es liegt mir fern, etwa Hauptmann gegen Stehr verkleinern zu wollen — ich gebrauche die Gegenüberstellung nur zur Verdeutlichung und nicht nur, um den Unterschied der beiden Dichter klarzumachen, sondern auch, um den Unterschied der Zeiten ins Bewußtsein zu rufen: aus einer glaubenslosen Zeit führt uns Stehr in eine glaubensfreudige Zeit, und mir scheint, daß hier ein Vorgang der Genesung sich ankündigt. Wir müssen dankbar sein, daß ein Dichter unter uns erstanden ist, der in die Zukunft deutet; und es ist vielleicht nicht das geringste Zeugnis von der eigentlichen Umwälzung dieser Tage, daß ein Deutscher — frei von allem Geistigen, aus der Ursprünglichkeit seiner Natur heraus — von der Seele und nur von ihrer Macht, Entfaltung und Herrlichkeit

zeugt, in diesem Evangelium sich fern von aller Art von Wirklichkeit hält und sich einzig auf das ruhige und ewige Gefühl in jeder Menschenbrust stützt, daß wir nicht Schaden nehmen dürfen an unserer Seele um solcher Ziele willen, die außerhalb unseres wahren Selbst liegen. Gewiß, unsere ganze neuere und neueste Dichtung kreist um die Tatsache, daß es gilt, die Seele wieder zu erwecken. Aber nach deutscher Art ist es meist ein faustisches Ringen, ein geistiger Krampf, eine ungestillte Sehnsucht, aus denen heraus die Erweckung der Seele gefordert wird. Dies Werk Stehrs ist ein Buch der Erfüllung, weil ein ungeistiger Mensch, aber ein durch und durch seelenhafter Mensch sein Schöpfer ist; und was seine Welt an Weite des Geistes nicht hat, das hat sie zehnfach an Tiefe und Freiheit der Seele. Uns Deutschen aber droht, daß wir über dem Geist die Seele verlieren, und so stehe uns dies Werk Stehrs als eine ernste Mahnung und als eine Hoffnung zugleich vor Augen: als eine Mahnung der allzu vielen allzu geistigen Deutschen, als eine Hoffnung für eine Belebung unserer geistigen Kräfte aus der Fülle und der Mächtigkeit des letzten Seeiengrundes.

Niemand fühlt die Bedrohung alles Lebens durch die Mächte der Unterwelt tiefer als der Mystiker, welcher nach Vollendung der Seele trachtet; niemand ist dem Teufel näher als der Heilige. Überall da, wo der Mensch des wachen Tages in seiner Neigung zu Oberfläche, Verstand und Helle gleichsam unbewußt der Gefahren, die von tief unten drohen, seinem Werk und Dasein zuwandert, ist für den Menschen der mystischen Versunkenheit in die vielfältige Verstrickung von Heiligem und Gemeinem Lockung in die Tiefe, Überwältigung durch die nächtlichen Mächte als ewige Gefährdung seines Selbst gegeben. Ist es da Zufall — nicht vielmehr tiefste Notwendigkeit, wenn ein Dichter der mystischen Menschwerdung wie Hermann Stehr, nachdem er in seinem großartigen Hauptwerk der „Heiligenhof“ das Ringen um Klarheit, den Sieg der Seele dargestellt hat, nun gleichsam im Kontrapunkt das Gegenstück, die nächtliche Seite des Daseins, zu gestalten sucht?

Von einfacher Genialität ist die Art, in der Stehr als Künstler diese Aufgabe gelöst hat. Der „Heiligenhof“ ist auf dem Gegensatz des Sintliger- und des Brindeisenerhofes aufgebaut und bringt vor allem die innere Lebens-

und Leidensgeschichte der Sintlinger-Menschen zur Darstellung. In der Lebensgeschichte des Peter Brindeisener erfahren nun alle die Geschehnisse des ersten Romans eine Beleuchtung von der anderen Seite her — und schon zeigt sich alles verwandelt, da ein anderer Mensch, ein Angehöriger der düsteren und verfluchten Brindeisener-Sippe in seinem unreinen, triebgequälten Seelentum die Vorgänge auf dem Sintlingerhofe spiegelt. Noch einmal rollen sich alle Geschehnisse auf, die aus dem „Heiligenhof“ bekannt sind; aber der sie erlebt und erzählt, ist Peter Brindeisener, der Sohn des Widersachers, ein dem Teufel verfallener, ein verzweifelter Sünder.

Steht hat die wilden inneren und äußeren Geschehnisse seiner Erzählung von „Peter Brindeisener“ in eine Rahmenerzählung gekleidet. In einer kleinen schlesischen Stadt lebt als ein Sonderling der Buchhalter Peter Brindeisener, der sich gern mit Jünglingen unterhält, keine jungen Mädchen in seiner Nähe ertragen kann und in der Osternacht stundenlang Flöte spielt. Dieser sonderbare Buchhalter faßt nun eine starke Zuneigung zu einem jungen Menschen, und er erzählt ihm immer wieder Bruchstücke einer Geschichte. Eines Tages nun entzweien sich die beiden Männer und verlieren sich aus den Augen. Der Jüngling hat Gewissensbisse und stellt Nachforschungen an, die gänzlich ergebnislos verlaufen: Peter Brindeisener ist verschollen. In einer Nacht aber trifft er mit ihm zusammen, und nun erlöst sich Peter Brindeisener von dem Fluch seines Lebens, indem er dem Jüngling in tiefster Wahrhaftigkeit, mit rücksichtsloser Selbstentblößung, mit erschütternder Ehrlichkeit die Tragödie seines Lebens erzählt — und am Ende sich in den See wirft, an dessen Ufern diese schweren nächtlichen Erzählungen von dem einen Menschen zum anderen aufwachsen, dem einen zur Selbstbefreiung, dem anderen zur letzten Klärung. Am Ende ist der eine zum Tode gereift, der andere ein Mann geworden und also zum Leben geweiht.

Dies Leben selber nun in all seiner Qual hier auszubreiten, sprengt den Rahmen dieser Betrachtung. Es muß genügen zu sagen, daß die eigentliche Tragödie des Peter Brindeisener das vergebliche Ringen um eine Zügelung des Geschlechtssinnes zum Gegenstand hat. Furchtbare Kindheits-erlebnisse rauben ihm frühzeitig die Unschuld des Her-

zens, so daß schon die Pubertätsjahre ihn in die Strudel einer ungehemmten Sinnlichkeit werfen. Dazwischen aber taucht dann — in der Gestalt des Sintlinger-Lenleins — die Vision der himmlischen Liebe vor seinen sehnsüchtigen Augen auf. Jahrelang tobt in Peter Brindeisener der furchtbare Kampf, in dem er am Ende sich verlorengeden muß, wenn er das Heiligen-Lenlein nicht mit in den wilden, verzehrenden Kampf hineinreißen will. Und so bringt er, in der Erkenntnis seiner selbst, das furchtbare Opfer des Verzichts — um zu sehen, daß auch das Opfer die himmlische Liebe nicht bewahren kann: Helene Sintlinger geht voll Verzweiflung ins Wasser, so für immer das Leben Peter Brindeiseners überschattend. Als ein verlorener Mensch erscheint er sich selber, und so führt er das Leben eines Verlorenen, bis ein bürgerlicher Beruf als Buchhalter ihm, der als hochbegabter Mensch studiert und als Student gegläntzt hat, den Rahmen eines gramvollen Daseins fruchtloser Reue bietet.

Gram ist ein Lieblingswort Hermann Stehrs. Seine Menschen grämen sich zu Tode, aus der tiefen Unzulänglichkeit ihres Wesens zu wirklicher strahlender Reinheit und Seligkeit. Sie grämen sich, weil sie wahrhaftig gegen sich selbst sind und keine Illusionen dulden, in die hinein sie ihrem Schicksal ausweichen könnten. Diese fanatische Wahrhaftigkeit macht Stehrs Menschen zu Richtern ihres Schicksals und ihres Wesens. Hier liegt der letzte Grund seines Ethos, seiner hochgespannten Sittlichkeit, die nicht vor Übeltaten sich scheut, sondern einzig vor der kraftlosen Unwahrhaftigkeit in Leben und Wesen. Und so fühlt man denn in diesem, wie in allen anderen Werken, die eigentlich immer Beichten zum Gegenstand haben (vgl. „Drei Nächte“ etwa), wie am Ende der Held durch den Entschluß zu restloser Wahrhaftigkeit sich über sein Schicksal erhebt, indem er sich und seine Schuld durch Wahrheit vernichtet.

Staunenswert ist die lebendige Schöpferkraft, mit der in diesem Roman ein Sechzigjähriger die Höhe einer Jugend gestaltet. Überlegenheit und inniges Mitfühlen verschmelzen hier — und so entsteht ein Werk, in dem alles geformt und gestaltet, nichts nur gesagt und besprochen ist. Ein weise gewordener Mann berichtet von den Notzeiten der Jugend, aber nicht fern, fremd und kalt, sondern ganz nah, ganz vertraut und ganz heiß. Immer

neues Wunder der Schöpferkraft: das ist vor diesem vierten Werke Hermann Stehrs zu erfahren, in dem er dem armen Narren seiner Sinne, in dem er Peter Brindeisener ein Denkmal schuf, das ewig sein wird, weil ein ewiger Zustand in ihm Gestalt gewann.

Es gibt zu allen Zeiten und bei jedem Volk ein offizielles Gesicht und eine heimliche Seele. Selten spiegelt das offizielle Gesicht die heimliche Seele wider, oft dagegen sind die Züge des Gesichts verzerrt, während die heimliche Seele in Harmonien schwingt. Bei keinem Volke ist dieser Gegensatz der öffentlichen Ausdrucksformen zu den Heimlichkeiten des im Innersten sich entwickelnden Seelentums so schroff wie bei den Deutschen, zu deren Schicksal es gehört, daß politische (d. h. öffentliche) Formen und seelische (d. h. innerlichste) Gehalte nur in den seltensten Fällen sich decken oder auch nur berühren. Das macht, wir haben wohl eine echte Seele, aber keine echte Öffentlichkeit, die diesem Walten der Seele unseres Volkstums Widerhall böte.

Hermann Stehr läßt diese Gestalt eines heimlichen Deutschen in seiner Person und in seinem Werk vor unserem geistigen Auge erstehen. (Sein neuster Roman „Nathanael Maechler“ ist der erste Band einer geplanten Trilogie, welche das Politische, die Wirklichkeit der deutschen Geschichte seit der Revolution 48 in der Seelengeschichte des einzelnen aufweist.) Geboren aus einem Volksstamm, dem die östliche Form der gefühlsmäßigen Mystik natürlich, das Sektenwesen eine geläufige Erscheinung ist, aufgewachsen in einer Zeit, da der krasse Naturalismus die Mode des Tages war, hat dieser schlesische Dichter und Denker mit Zähigkeit an dem Wege zum heimlichen Deutschland festgehalten, hat er ein Stück dieser deutschesten Sehnsucht in Gestalten und Gedanken zu bannen gesucht. Es war ein schwerer Weg von der Dumpfheit einer Leonore Griebel zur inneren Hellsichtigkeit des Brindeisener-Bauern und zur Gestalt des „Nathanael Maechler“; unzählige innere Katastrophen mußten durchlitten, unendliche Irrwege mußten gegangen werden, bis die Klarheit der Gesichte und Gedanken gewonnen war. Und da steht nun, nach mehr als sechzig Jahren einer Wanderschaft ins Innerste des Herzens hinein, diese kleine große Welt, gebannt durch Sprache und Gestalt, da, und sie heißt: Hermann Stehrs Werk.

Alles, was vom heimlichen Deutschland im folgenden noch zu sagen ist, gilt für dieses Werk eines deutschen Poeten: da ist die Heimlichkeit und — im öffentlichen Sinne — Erfolglosigkeit des Bemühens; da ist der Kampf um Einfachheit, Eindeutigkeit und Seelenhaftigkeit; da ist der Individualismus, die religiöse Sehnsucht und die Erfüllung in Gott. Als ein Meister des heimlichen Deutschlands steht Stehr vor uns: vielen einzelnen bedeutet er viel; der breiten Öffentlichkeit ist er bis heute noch fremd. Vorläufer und Wegbereiter einer neuen evangelischen Gesinnung ist er — und dazu ein leidender, tapferer Mensch, dem auf seinen verschlungenen Entwicklungswegen zu folgen inneren Reichtum bringt.

Weitere Vertreter des heimlichen Deutschlands

So ist es heut: das heimliche Deutschland träumt und webt in tausend einzelnen, die da und dort sitzen, arbeiten und wirken. Es kann den Entschluß zu politischer Macht nicht finden, weil es in ihm den Feind der Seele scheut. Es sucht aber nach neuem tragenden Seelengrunde, auf dem das Gebäude des dritten Reiches sich aufbauen ließe. Wer es zu wecken vermöchte zur Tat — der einzige Luther hat es für kurze Jahre gekonnt —, der wäre ein Führer zu diesem Reich, der erhofft, geglaubt, ersehnt wird und doch nicht wirklich werden will. Bis dahin aber, bis zu dieser Stunde der Tat, von der niemand weiß, wann sie kommt und in der es gewiß nicht in erster Linie um politische Ziele sich handeln wird, sucht das heimliche Deutschland sich selber, sich und den Fremden ein Rätsel, voll inneren Reichtums, voll innerer Gesichte, voll tiefster Sehnsucht nach Form, Geltung in der Welt und Haltung in sich selber.

Wieder einmal kündigt sich in diesem zaghaften und doch kühnen Tasten und Gären des heimlichen Deutschlands ein neuer Aufbruch zu den letzten Gestaden der Seele an: ein Sehnen nach Sinn des Daseins ist lebendig in unserem Volke, und diese Sehnsucht ist das eigentliche Wesen des heimlichen Deutschland. Das hat alles aber nichts mit der religiösen Mode dieser Tage zu tun, die in allen Schichten des religiösen Bewußtseins der Menschheit sich tummelt: sinn gierig, verwegen, dreist, ehrfurchts-

los. Diese Mode des Religiösen ist ein Zug im Gesicht des öffentlichen Deutschland — und nicht eben sein erfreulichster Zug. Abgewandt dieser sensationslüsternen Sehnsüchtelei im eigentlichsten Sinne gestorbener und schon verwesender Schattenmenschen nach Ruhe um jeden Preis, ja, in schärfstem Gegensatz zu ihr, weiß sich das heimliche Deutschland einem geläuterten Christentum nahe, das sehr fern von der Überheblichkeit gegenüber den großen religiösen Genien der Menschheit und den auf ihnen sich gründenden Religionsgemeinschaften ist. Diese Christlichkeit des Gefühls hat nichts oder wenig mit den Kirchen dieser Tage zu schaffen, ja, sie äußert sich oft genug kirchenskeptisch; sie beruht vielmehr auf den schlichten Inhalten des Evangeliums, auf dem Bewußtsein, daß Europa und europäische Daseinsform durch den Zwang der Geschichte christlich bestimmt ist und daß nur ein Wiedergewinnen jener schlicht-evangelischen Eindeutigkeit in Wort und Werk uns aus der seelischen und sittlichen Katastrophe retten kann.

Einfachheit, Eindeutigkeit, Seelenhaftigkeit in einer vielfältigen, zweideutigen, mechanisierten Epoche: die ganze Fremdheit dieses heimlichen Deutschlands zu allem, was in diesen letzten zehn und fünfzig Jahren in Deutschland und Europa geschehen ist, wird offenbar, wenn man die Gegensätzlichkeit, die in diesen Worten enthalten ist, durchdenkt und durchfühlt. Wanderer auf dem Wege zu diesen schlichten Lebenswerten sind alle die vielen einzelnen, die vom heimlichen Deutschland nicht nur wissen, sondern an ihm teilhaben.

Karl Röttger

Auf dem Bodengrunde unserer Zeit ruht die Schwermut der Sinnlosigkeit des Lebens. Alle tieferen Naturen quälen sich mit diesem Urerlebnis der Gegenwart ab und suchen einen Sinn im Verwirrten zu finden. Je nach ihrer Wesensart finden sie ihn in einer dienstbereiten Sittlichkeit oder in einer demütigen Hingabe an den Willen der Gottheit. Das Beste, was die Besten unserer Tage zu künden wissen, ist ein stolzes „Trotzdem“ oder ein demütiges „Nicht, wie ich will“. Einer der ernsthaftesten unter den lebenden Gottsuchern neben Hermann Stehr ist Karl Röttger. Man kann vom Standpunkte des formenden Talentes manches gegen ihn einwenden: er ist und bleibt

dennoch ein Poet. Ein wirklicher und echter Dichter, dessen Sprache von tiefer Musikalität ist, dessen rhythmisches Gefühl ihn in Vers und Prosa sicher trägt, dessen Dichten und Sagen um die letzten Geheimnisse der Seele ringt, dessen Lieblingsthemen das Kind und der Heilige sind. Sein Fund in den Bezirken der Seele ist der Glaube an die Güte der menschlichen Natur. Abseits von der Welt stehend, lauscht dieser rheinische Dichter den Stimmen seiner Innerlichkeit, schaut er in die Tiefe seines Ichs, kündigt er von dem Kampfe seiner Seele um den Sinn des Lebens. Ganz aus der Tiefe seines Gemüts schöpfend, begabt mit einer zitternden Sinnlichkeit des inneren wie des äußeren Auges, schafft er eine Welt der Güte und Reinheit, der Zartheit und Innigkeit, die in allem das Gegenspiel unserer harten Wirklichkeit und gerade deshalb unserem Leben nahe und notwendig verbunden ist.

Röttger schrieb Dramen, Märchenspiele, Essays, selbst einen großen Roman „Das Herz in der Kelter“: Aber seine Lyrik (darunter „Lieder von Gott und dem Tod“) und seine Legenden und Novellen sprechen doch am innigsten die frohe Botschaft dieses Dichters aus: „Welt ist gut und will nicht eines Menschen Untergang, der in der Liebe bleibt.“ Röttgers „Christuslegenden“ und die wundervollen Legenden von Weisheit und Glück („Der Eine und die Welt“) sind vielleicht die zartesten und religiösesten Bücher der Gegenwart, und seine lyrische Novellensammlung „Die Allee“ enthält eine der schönsten, schlichtesten und ergreifendsten Novellen, die es in der deutschen Sprache der Gegenwart gibt, gemeint ist die Novelle „Johann Sebastian“ (geschildert wird Bach an der Orgel im Ringen mit Welt, Teufel, Gott, Kunst): sie ist gedichtet in jener Art der Verlebendigung, mit der Röttger auch andere Meister (Rembrandt, Eckehart, Shakespeare, Hölderlin), fast halb mythische Gestalten wirklichkeitsnah zu Ereignissen unserer Seele macht.

Heinrich Wolfgang Seidel

Wenn überhaupt das außer Kurs gekommene Wort „Poet“ auf einen heutigen Schriftsteller mit Recht und ohne Übertreibung Anwendung finden kann, so auf Heinrich Wolfgang Seidel, obgleich er keine Verse veröffentlicht hat, sondern allein Prosabücher. (Er ist der Sohn des bekannten „Leberecht Hühnchen“-

Dichters Heinrich Seidel und der Gatte der hervorragenden Dichterin Ina Seidel.) In einer seiner kleinen Erzählungen — in dem Bande „Genia“ — findet sich ein Satz, der Art und Weise dieses Mannes und seiner Dichtung aufs schönste umschreibt. Er sagt da: „Ich weiß nicht — aber ich kenne nichts Anregenderes als eine halbgeöffnete Gartentür.“ Alle Elemente seines dichterischen Grundwesens stecken in diesem kleinen, beiläufigen Satze: das verhalten Sehnsüchtige, das schweifend Phantastische, die Durchdringung des Wirklichen und des Poetischen, die Schlichtheit und Knappheit, die Lebensnähe und das Lebensabstandsgefühl des Autors. Heinrich Wolfgang Seidel ist kein Mann, der irgendeiner modischen Richtung nahesteht, geschweige denn sie schüfe. Er ist durchaus ein Mitglied jener stillen Gemeinde von Künstlern, die wir „das heimliche Deutschland“ nennen. Er will nichts wissen von literarischen Strömungen, er steht nicht am Markt und preist seine Waren nicht an; er wartet, daß seine Zeit kommt und ist derweil ein strenger und stiller Arbeiter am poetischen Werk, ein schlichter Diener der Kunst, dem in Menschengestaltung und Pflege der Sprache sein Genüge wird.

In seinen Erzählungen und Romanen — von denen „Die Varnholzer“ und „Palmerstone“, die Erzählungssammlungen „Der Vogel Tolidan“ und „Genia“ genannt seien — ist keine Fülle von lauten Geschehnissen, aber eine Überfülle gestalteter Menschlichkeit. Man könnte auf den ersten Blick meinen, Heinrich Wolfgang Seidel sei ein verspäteter Idylliker: fast alle seine Bücher beginnen mit liebevoll vertieften, ganz rein geschauten idyllischen Schilderungen. Sehr bald aber zeigt sich, daß Heinrich Wolfgang Seidel diesem Idyll einen tragischen Hintergrund zu bereiten weiß, daß alles Idyllische den dämonischen Mächten dieser Welt abgerungen ist in schwerem inneren Kampfe, mit einer Goetheschen Resignation, die nicht ohne Heldentum ist. Am deutlichsten wird das in dem Zeitroman „Die Varnholzer“, einem Kriegsroman, der nicht aus der Erinnerung, sondern unterm brennenden Eindruck der Ereignisse geschrieben ist, und der doch ohne alle Hurratendenz, ohne alle Verherrlichung des Grausigen ist. Und der trotzdem heute noch ganz unmittelbar, frisch, lebendig, rein menschlich und dichterisch wirkt. Was ist denn das Thema dieses Werkes? Wie

in einem im Idyll und im Alltäglichen versinkenden Leben zweier Menschen die Macht und Gewalt großen Schicksals alle leidenschaftlichen, großen und guten Gefühle wieder freimacht und wie ein neuer Anfang aus langer Qual erwächst. Das ist alles so lebensnah, so richtig, auch menschlich so richtig, daß darüber die Einfachheit der Menschen und Geschehnisse vergessen wird.

Das Idyll auf dem Hintergrunde tragischer und dämonischer Mächte und verborgener Katastrophen der Innerlichkeit: das ist noch einmal das Thema der schönsten Erzählung Heinrich Wolfgang Seidels, „Genia“, mit der ihm ein Meisterwerk sprachlicher Zucht und menschlicher Vertiefung gelungen ist. Etwas von dem Spätstil Storms wacht hier, in ganz modernen Formen, wieder auf.

Heinrich Wolfgang Seidel ist kein Dichter, der sein Publikum schnell gewinnt, aber er hat Aussicht, daß Teile seines Werkes in den bleibenden Schatz der deutschen Literatur übergehen werden. Seine Sprachmelodie klingt so schön, so voll, so reich, daß man bei seinen Natur-schilderungen etwa gern lange und liebevoll verweilt. Seine Sprache ist aber auch so biegsam, daß sie das feine Funkeln zierlicher Humore, wie Seidel sie bei der Schilderung von Kindern und Tieren lebendig werden läßt, einfangen kann. Diese sprachliche Formung — die Gestaltwerdung letzter Menschlichkeit — bedeutet Anspruch und Gewißheit auf langes Leben dieser Werke.

Hans Carossa

Wenn das Wort vom „heimlichen Deutschland“ auf einen modernen Menschen und Dichter unserer Tage zu trifft, so auf Hans Carossa. Hören wir ihn selbst: „Die Zeiten abseitigen Wandels, man sagt es uns, gehen zu Ende. Entzündet wird allerorten der eine Sinn, kein Lichtlein soll dem Lichte fehlen, kurze Wege werden gebaut von Natur zu Natur, einsame Gesichte sogleich im gemeinsamen Geiste mitgeschaut und gedeutet. Verrufen sind Zauberworte, die Dämonen leiden Gewalt. Dem Knaben aber bleibt kein Raum für freies Irren; als bestimmte Kraft wird er sich früh mit Kräften verbinden. So klingt die Kunde. Wir aber, Söhne des Zwielfichts, dienen der Nacht wie dem Tage treu. Wie das Gebäude des kom-

menden Geistes aussehen, wie hoch es sich erheben und wer es vollenden wird, weiß niemand. Wir selbst werden es nicht mehr betreten dürfen; wären wir aber noch Knaben, wir nähmen unser funkelndes Granitstück, trügen es in der Dunkelheit auf den Bauplatz und vergrüben es heimlich unter dem Grundstein: was könnte es den Mauern schaden?" (Aus „Eine Kindheit“, Seite 144 45.)

Abseits aller Literatur und ihrer Modeströmungen, keiner Richtung angehörig und einzuordnen, ein im Leben stehender Mensch, Arzt und Kriegsteilnehmer, ein Dichter, der mit 50 Jahren nur vier dünne Prosabändchen und ein schmales Gedichtbändchen zustande bringt, die aber so tief, wahr, echt, einfach geschrieben sind, daß man heute schon sagen kann: sie werden vieles, was in dieser Zeit gedichtet wurde, bei weitem überdauern. Carossa ist recht eigentlich der Mensch von „Maß und Mitte“, davon Nietzsche als dem Gipfel menschlicher Vollendung spricht, wie dies auch Leopold Ziegler in seinem „Heiligen Reich der Deutschen“ mit den Worten tut: „Das Höchste, das Äußerste, das Schwierigste ist der Einhalt der Mitte und die Beobachtung des Maßes, das unbedingt Menschlichste zwar, aber darum eben das, was übermenschliche Kräfte der Selbstherrschaft, Zucht und Selbstbescheidung fordert.“

Man kann sich diese urwüchsige, durchaus nicht epigonenhafte Auferstehung des Klassischen in einem Menschen unserer geplagten, gehetzten Zeit nur aus dem seltenen Einschlag südländischen Blutes erklären. Carossas Vorfahren stammen aus Oberitalien; er selbst ist in Tölz geboren, also in Ober- und Niederbayern (Landshut) als Sohn eines Arztes groß geworden; er hat Norddeutschland, mit Ausnahme von Leipzig, nicht betreten; im oberen Passaulande, auf altrömischem Kulturboden, fühlt er sich besonders zu Hause. Dabei kann niemand deutscher in seinen Büchern sein als Carossa. Es zeigt sich hier also jene seltene Verbindung von Deutschem und Lateinischem, die sich auch bei Rilke, George, Hofmannsthal findet. Er besitzt einen fast Goetheschen Schönheitssinn und ist dabei doch ganz der schlichte Mensch des Alltags, der so gar nichts aus seinem Dichtertum macht, vielmehr still seinem Berufe als Arzt in München lebt. Vielleicht sind es gerade deshalb so ganz ausgereifte Dichtungen, die gleichsam wie geläuterter, echter, wahrer Überschuß aus seinem

tätigen Leben hervorwuchsen. Kein Dichter der Gegenwart ließ sich mehr Zeit zu seinem Dichten und Denken, keiner verzichtete mehr auf den Ehrgeiz und Ruhm eines Dichters, keiner schuf in dieser Zeit Bleibenderes, Geformteres, Gestalteteres, Symbolischeres als Carossa. Und das Merkwürdige ist: die wenigen Bücher, die er uns hinterlassen hat, sind so ganz mit seinem persönlichen Leben verwachsen. Aber wie? Das ist die Frage!

Sieht man von dem Gedichtsband von 96 Seiten ab, so sind sein Lebenswerk, die vier schmalen Bändchen, alles selbstbiographische Werke: „Doktor Bürgers Ende“, das Tagebuch eines Arztes, das „Rumänische Tagebuch“, sein Kriegsbuch, und die beiden Büchlein „Eine Kindheit“ und „Verwandlungen einer Jugend“ erst recht. Es sind Bruchstücke einer großen Konfession, einsetzend mit den „Letzten Blättern eines Tagebuchs“: „Doktor Bürgers Ende“, darin die Verzweiflung eines Arztes an den Leiden seiner lungenkranken Patienten tragisch endet. Dies Buch ist Carossas „Werther“; wir werden auch an Fausts Osterspaziergang erinnert: „Meine Blicke tief in fremdes Wähnen und Leiden, warum geben sie mir nicht mehr den Frieden wie einst? Und die Kunst, verwirkte Leben hinauszufügen, warum üb' ich sie mit immer schlechterem Gewissen aus?“ „Alle Kranken sind auf einmal Schatten, die nach meinem Blute gelüstet.“ „Die Ruhe, die himmlische Geduld, die sie jetzt so sehr an mir loben! Wüßten sie, aus welcher Verzweiflung sie wächst!“ Aber dem „Stirb“ folgt das „Werde“. Auf dem Feldzug 1916 in Rumänien lebt der Stabsarzt Carossa unter den deutschen Soldaten: Gesunden, Kranken, Verwundeten, Sterbenden, Irren, unter fremden Bauern, schönen, rassigen, kräftigen Frauen, mit Kindern und Katzen; er lebt mit der Natur, dem Aufgang und Untergang der Sonne, im Wechsel der Jahreszeiten, von Tag und Nacht. Das „Rumänische Tagebuch“ ist das Buch, in dem Carossa die innere Festigkeit gegenüber dem Leben gewinnt. Gelassener wurde kein Kriegstagebuch geschrieben!

Dann folgt nach Jahren, ja Jahrzehnten inneren Ausreifens das selbstbiographische Werkchen „Eine Kindheit“. Darin erzählt Carossa von Vater und Mutter, vom Großonkel, von Spielgefährten und -gefährtinnen, von Nachbarn usw., von scheinbar kleinen Dingen in Haus und Garten, in Land und Städtchen, kurzum vom Sein und

Traum eines Kindes, das in dieser Welt aufwächst, nichts wissend von der unergründlichen Wiedergeburt der Formen; er erzählt von Macht und Ehrsucht des Kindes ebenso wie von seinem „treuen Sinn der Untreue“ im Wandel seines Spielwerks. Und wie sich dies Kind nun in der Schule, auf dem Gymnasium, in Jugendfreundschaft und Jugendliebe innerlich wandelt: davon berichtet das letzte Büchlein „*Verwandlungen einer Jugend*“. Auch hier sind scheinbar lauter persönliche Erlebnisse, Nebensächlichkeiten, kleine Dinge des Alltags in Ich-Form erzählt. Aber eben dies ist das Große, innerlich Ausgereifte, Gestaltete, daß darin nichts eigentlich Persönliches mehr zu erblicken ist, daß nichts zufällig geschieht, nichts, das mehr an dies Ich erinnert: allein das höhere Gesetz der Natur waltet in diesen scheinbar locker und leicht wie zufällig und vorübergehend wiedergegebenen Eindrücken, in diesen Abbildern, Begegnungen und Trennungen von Menschen. Das, was wir poetisch und dichterisch nennen, ist eben die höhere Wirklichkeit, die in diesen Ich-Erzählungen auskristallisiert ist. Wenige Eindrücke von Mensch und Welt sind im eigentlichen Sinne des Wortes „verdichtet“. Nichts schwerer, als dies dichterische Opfer seines Selbst zu bringen. Ein weiter Weg vom „Stirb“ zum „Werde“ muß zurückgelegt werden, damit aus biographischen Zufälligkeiten dichterische Gestalten und Symbole werden. Carossa ist, als Arzt leibhaftig sein Selbst dem Tode und dem Nächsten opfernd, diesen schweren Weg gegangen, wie nächst „Doktor Bürgers Ende“ auch das Gedicht „Die Flucht“ zeigt. Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit im Leben des Kindes, in der Jugend, im Erwachsenen sind in Person und Werk Carossas bis zur letzten Neige, bis zur Ehrfurcht auch vor dem Geheimnis in der Menschenbrust und in der Natur durchkostet, durchlebt, ja auch in Weisheitssprüchen (so einfach, um von einem jedem mit empfindendem Gemüt begriffen zu werden) ausgesprochen. Carossa besitzt als Mensch und Dichter die Kunst der letzten Selbstbeschränkung, die von allem, was Auge sah und Herz vernahm, nicht zuviel sagt — und eben deshalb alles! Was uns beruhigt in all der verhaltenen Spannung und Bewegtheit, in der Belebtheit seiner Erzählung: das ist die Hintergründigkeit des Erzählers. Das Heikelste wird keusch, das Finsterste licht, das Dunkle hell, das Schwere leicht,

das Ernste heiter; der Tod wird das Leben, die Schuld die Gnade. Oft fühlt man sich an mittelalterliche Heiligenlegenden (so in der Szene mit der Dienstmagd in den „Verwandlungen einer Jugend“) erinnert. Alles ist lautere Weisheit, reine Güte, edle Menschlichkeit. Leidenschaft und Begier, Lauterkeit der Seele und entschlossene Tatkraft, männliches Heldentum, weibliche Innigkeit und Zartheit des Kindes: jedes Verhalten, alle Töne der Sprache stehen dem Dichter zur Verfügung. Im „Rumänischen Tagebuch“ erscheint der Krieg, wie in dem liebevollen Eingehen auf die kleinen Dinge des Alltags, ein heroisches Ertragen, ist bis zum Letzten erlitten und überwunden, als läge alles Schreckliche wie für kommende Geschlechter weit weg. So ist auch im Leben des Kindes die Gegenwart Gottes geschildert als ein völlig unabhängiges Sosein und doch mit Eltern und Umwelt so verbunden wie die Pflanze mit dem Boden. Wie das Kind schon den Tod im Grausigen eines Skelettarmes erlebt, wie der Sensenmann den Arzt täglich umgibt, um ihn auf sein letztes Wesen hin zu prüfen, so wandeln wir von dort ab mit dem Dichter durch dies Leben als eine Welt der Vollkommenheit und Schönheit, der großen Heiterkeit, die auch mit dem Tragischsten versöhnt. Niemals kommt es bei dem Dichter, der eine so gefährdete Natur hat, der so tief ins Furchtbare des Lebens geblickt hat, zu tragischen Verwicklungen unter den Menschen: sie stehen in vollster Harmonie nebeneinander da. Dies ist der Mensch von Maß und Mitte, von dem eingangs die Rede war, der klassische Mensch, der eigentlich deutsche, der ausgleichende Mensch, dem die Zukunft gehört. Wenn irgendwo, so trifft auf Carossa das Goethe-Wort zu:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schließt,
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

Ernst Bacmeister

Ernst Bacmeister läßt, als nicht mehr ganz junger Mann, zwei Bände, gleichsam gesammelte Schriften vieler Jahre innigen Bemühens, erscheinen. Ein Band enthält vier Schauspiele, der andere Band eine Anzahl Essays „Überstandene Probleme“, so faßt der Autor seine Essays zusammen, über die er alles Wesentliche in der Widmung sagt: „Denen gewidmet, die nun das eigentümliche Glück nachfühlen, so tiefe Gefährdungen — feierliche Gebote der eigenen Entwicklung — mit heiler Seele überstanden zu haben.“ Wahrhaftig, hier ist ein moderner Mensch, mit aller Kompliziertheit und Vieldeutigkeit, der sich mit schwerer Mühe ins Einfache, Eindeutige und Starke, in das Reich der Seele zurückfindet, nachdem er alle Umwege des Geistes: Psychologismus, Pflichtenstreit, Erkenntnisüberspitzung, Erlösungsmetaphysik gewandelt ist. Man wünscht aufgeschlossene, jugendliche Menschen als Leser dieser Aufsätze über die „psychologische Sucht“, über die „Vermondung des Menschen“, über die „Erlösung durch das Weib“, über die „Heiligen als Soldaten“, über den „Wert der Lüge“; man wünscht vor allem empfängliche Menschen für das seltsame Stück „Eine Beichte“.

Diese Aufsätze sind im Grunde Vorbereitungen auf die Dichtung Bacmeisters. Vier Schauspiele, darunter die Komödie „Barbara Stokin“, zeigen das Bild eines Dichters, der, ganz in der Gegenwart lebend, mit allen Hintergründen, wie sie die Russen, Strindberg, Wedekind aufgestellt haben, vertraut, doch diese unheimlichen Regungen der modernen Seele zu bannen weiß in Form und Gestalt. Immer wieder taucht in seinen Dramen der Kampf zwischen dem rein seelenhaften Menschen und den Notwendigkeiten der Wirklichkeit in ihrer Gemeinheit auf; immer wieder steht die Heiligung der Seele in tragischem Widerspiel zur Welt und ihren Ansprüchen, zu den Frauen und ihren Forderungen an den Mann, zu den Organisationen der Kultur und ihren Gesetzen. Eine erhabene Weltüberwindung ist in diesen Dramen am Werk und zugleich eine genaue Gerechtigkeit gegen die Ansprüche der Wirklichkeit. Zuerst und zuletzt: hier spricht ein Dichter in aller Pracht und Herrlichkeit der deutschen Sprache von den letzten Dingen, die in ungepflügten Herzen lebendig sind. An der Jugend dieser

Tage ist es, die Einsamkeit des Dichters zu erfüllen mit dem Zuruf ihrer Freude an der Gestaltung der Herzensnöte, die sie quälte und die der Dichter im Gedichte bannt.



Zu den „Stillen im Lande“ gehört auch Emanuel von Bodman, dessen literarisches Schaffen — in einem fast sechzigjährigen Leben — über fast drei Jahrzehnte sich ausdehnt und ein paar Bändchen Gedichte, einige in neuklassizistischem Stile geschriebene Dramen und vor allem kleine Erzählungen umfaßt. Ein Stiller im Lande bedeutet nicht immer auch einen zufriedenen Menschen. Gerade Bodman besitzt einen Hang zur Grübelelei und Schwermut, den er wohl von seinem Vater, der aus altem, am Bodensee beheimateten Adelsgeschlecht stammt, besitzt. Daneben aber hat er von der Mutter romanischen Einschlag: den Lebensgenuß, die Sinnenfreude, die Heiterkeit und den künstlerischen Formtrieb. Aus diesen Elementen setzt sich auch seine Dichtung zusammen; sie kommt aus grüblerischer Tiefe und strebt zur einfachen schönen Form, das persönliche Erleben zum allgemeins menschlichen Ausdruck erhebend. Am besten sind ihm wohl in dieser Beziehung seine kleinen Erzählungen, Geschichten, Skizzen, Novellen, oder wie man sie nennen mag, gelungen. Sie knüpfen an ein heimatliches Motiv an und erzählen es wie volkstümlich-einfach. Feinsinnig vertieft er sich in das eigenartige Seelenleben des Kindes und macht daraus eine von ebensoviel Ernst wie Heiterkeit erfüllte Szene („Der Berg“ in der Novellensammlung „Das hohe Seil“); ein andermal (in der eben darin befindlichen Skizze „Das Karussell“) löst sich die nachtwandlerische Liebessehnsucht in schmerzlichen Verzicht auf. Und so findet sich bei Bodman noch eine Reihe anderer anspruchsloser Kleingeschichten, mit denen er aber doch abseits vom Tage bleiben wird, weil sie reiner Abglanz wirklichen Lebens sind.



„Der junge Tobias“ heißt ein selbstbiographischer Roman, in dem der Kunstschriftsteller Karl Scheffler seine eigne Jugendentwicklung vom Handwerkssohn und Handwerker zum Menschen des Geistes und der Feder beschreibt. Es ist im Tiefsten ein soziologischer Roman: eine deutsche Welt versinkt, und eine ganz andere deutsche Welt steigt herauf. Die Entwicklung des Helden ist zu-

gleich die Entwicklung des Volkes in einer bestimmten Epoche seiner Geschichte. Es ist die Zeit nach der Reichsgründung, die Zeit des Realismus und Naturalismus, die Scheffler schildert, und so ist ein lebenswahres, lebensnahes Buch entstanden, das seinen Wert als menschliches Dokument dauernd behalten wird.

Fünftes Kapitel

Die neuromantische Gesellschaft

Albrecht Schaeffer

Wenn man das epische Werk in Prosa überblickt, das den Namen Albrecht Schaeffers bekanntgemacht hat, so kann man, wenn man vor allem einmal auf die Wirkung dieses Werkes auf die Menschen unserer Tage horcht, nicht umhin, Schaeffer einen starken stellvertretenden Wert für seine Generation zuzusprechen. Er ist vor allem in seinem umfassendsten Roman, im „*Helianth*“, noch heute das Sprachrohr derjenigen deutschen Bildungsschicht, die an den Idealen einer bürgerlichen, ästhetisch verfeinerten Lebensform festhält, in welcher Poesie, bildende Kunst, eine betrachtsame Lebensweisheit, gute Manieren und anständige Haltung in guten und bösen Tagen zu den Selbstverständlichkeiten eines erhöhten Menschentums gehören. Er ist, in diesem Betracht, ein Nachfahre Thomas Manns, nur daß bei ihm der etwas zynische Naturalismus der „*Buddenbrooks*“ in die idealistische Welt gehoben erscheint, wie denn das unterscheidende Merkmal der durch die Namen Mann und Schaeffer repräsentierten Generation das Erlebnis des französischen Impressionismus und Realismus bei der älteren, das Erlebnis des deutschen Idealismus, vor allem des späteren Goethe, bei der jüngeren ist.

Wenn man das Wesen des Menschentums, das in Schaeffers Werk sich selber wiederfindet, einmal umschreiben soll, so muß man etwa dieses sagen: es ist ein Menschentum, dessen höchste Erlebniswerte im Kunstwerk liegen, dessen innerste Anteilnahme nicht so sehr sozialen, technischen oder mythischen Gegenständen und Zuständen gilt, als vielmehr in seinen letzten Interessen Problemen bildungsmäßiger Art zugewandt ist. Eine Brücke

aus der Welt Goethes scheint unmittelbar in die Welt des „Helianth“ zu führen, wenn man von Goethe all das fortläßt, was ihn zu dem lebendigsten Mittäter seiner Zeit macht und ihn auf den hochgebildeten Geistesaristokraten mit künstlerisch-literarischen Neigungen und gesellschaftsbildenden Kräften festlegt.

Ein gut Stück Sehnsucht nach Anknüpfung an die klassisch-romantische Überlieferung spricht sich in den Schaefferschen Büchern lebhaft, ja manchmal ergreifend aus — zugleich aber fühlt man doch auch, daß diese Sehnsucht weiter nichts als Romantik ist und gleichsam nur Luftwurzeln zu treiben vermag. So entstehen im Grunde anämische oder blutlose Gebilde, in denen ein oft peinliches Kostbartum der Seele sich breitmacht, wenn nicht geradezu aus einer artistischen Lust am Starken die Handlung in banale Rohheit umschlägt und die Geistesmenschen sich als gewaltsam brutale Naturen entpuppen. In dieser Atmosphäre von zartestem Seelentum und brutalstem Schwächlingswesen spielen alle Romane Schaeffers; Psychologie und kinohafte Handlungsüberstürzung sind seine Mittel — und der Lohn dieses Mühens ist der Beifall einer Schicht, die, bei der Erschütterung ihrer innersten Werte, sich zwar von diesem Zauberer des Wortes vorgaukeln läßt, ihre Lebensrichtung sei noch lebendig, ja, sie sei noch immer wie vor 125 Jahren dem innersten Sinn unseres Daseins angemessen.

Als ein Erzeugnis der Bildung stellt sich Schaeffers Werk also zunächst dar, einer schöngeistigen Bildung wohlverstanden und einer individualistischen Bildung. Im Grunde ist es die Entfaltung des Einzel-Ichs, sind es seine Schmerzen und Nöte, seine Entwicklungen und Hemmungen, seine Freuden und Aufschwünge, die den Dichter interessieren und die er zu gestalten sucht. Diese individualistische Einstellung ist zugleich die Freude seiner Verehrer und der Ansatzpunkt der Kritik, soweit sie nicht auf Artistisches in erster Linie zielt. Diese individualistische Bildungswelt ist in einem sehr tiefen Sinne des Wortes unzeitgemäß. Sie ist überaltert, ja unwirklich geworden. Sie ist eine Daseinsform von vorgestern. Die Bildung selber ist in Frage gestellt. Sie hat nur noch Sinn, wenn sie in einem hohen Sinne zur Bindung an die Gesellschaft, an die Gemeinschaft, an das Allgemeine, um es ganz blaß zu sagen, hinführt. Nicht als Kult des Ich,

sondern als Verpflichtung dem Wir gegenüber hat sie Sinn, ist sie zeitgemäß, wobei man dieses Wort jedes journalistischen Beiklanges entkleiden mag, ist sie der Zeit und ihrer Erfüllung gemäß.

Der Lebensgrund der Schaefferschen Gestalten, Joseph Montfort voran, aber eigentlich aller seiner Gestalten, ist: Erfüllung ihres Selbst. Man kann mit Recht sagen, daß alle Bildung diesen Zielpunkt „Persönlichkeit“ hat. Aber man muß darauf hinweisen, daß es eine ichsüchtige Bildung gibt und eine Bildung zur Hingabe an Idee, Gemeinschaft, Volk. Jedes Führertum beruht auf gebildeter Persönlichkeit — aber falsch, ja verhängnisvoll ist Bildungsstreben zur Selbstgenügsamkeit des isolierten Ich. Sie ist, um ein scharfes Wort zu sagen, Ästheten- und Literaten-Eigenschaft, und das bedeutet: Fremdheit zu allem Wesentlichsten unseres gegenwärtigen Daseins.

Man ist, als kritischer Mensch, Schaeffer gegenüber in einer peinvollen Lage, die zu einer scharfen inneren Erörterung führt. Man sieht sehr wohl das Vortreffliche seines schriftstellerischen Handwerks, die Tiefe und Schärfe seiner Psychologie, die schwingende Lyrik seiner Naturempfindung, die sorgfältig gewählten Halb- und Vierteltöne zwischen seinen Menschen, kurz, die Zartheit und Auszeichnung seines Künstlertums; aber man kann zugleich gegen ihn ins Feld führen, daß er sich vor kolportagehaften Knalleffekten in der Handlungsführung, vor geradezu übertriebenen Abenteuerlichkeiten, vor kitschigen Situationen nicht scheut, ja, daß er mit einer gewissen Vorliebe, auch in der Charakteristik seiner Helden, Marlittschen Schilderungen nicht aus dem Wege geht. Es ist hart, bei einem Autor von dem inneren Anspruch Schaeffers zu so scharfen Gegenüberstellungen in der Beurteilung zu kommen. Aber gerade seine große Anmaßung, die Linie des großen deutschen Romans weiterzuführen und darüber hinaus vorbildliches und in dieser chaotischen Zeit wegweisendes Menschentum zu schaffen, fordert ein schärferes Urteil heraus, als man es an ein minderes Wollen legen würde. Und da will es denn, ästhetisch wie menschlich, keinen reinen Klang geben, daß zu der zarten und auszeichnenden Haltung seiner Menschen so krasse Kolportageabenteuer passen sollen, daß diese Welt von Ästheten und feinen Halbnaturen Vorbilder für Menschen sein sollen, die geboren sind, eine aus den Angeln ge-

rissene Welt wieder einzurichten. Man spürt vielleicht in dieser zugleich ganz menschlich und ganz ästhetisch gerichteten Kritik, worauf hier gezielt wird: im Grunde auf den Anspruch eines sehr geschmackvollen, gebildeten und klugen Betrachters, Führer in einer bis zum Grunde erschütterten Zeit zu sein. Schaeffer ist, im besten Falle, ein Führer in die klassische Idylle vornehm-blasser Geistigkeit; an den Problemen dieser Gegenwart geht er, mit einer lässigen Geste der Abwehr, vorüber.

Mit einer Ausnahme: er schrieb den Roman „Elli oder Sieben Treppen“. Dieser Roman, fern von allem Artistentum, ist ein Stück modernen Lebens, wie es sich täglich ereignet und wie es Schaeffer zum symbolischen Bild zu dichten verstand. Dieser Roman ist die Geschichte des einsamen jungen Mädchens aus guter Familie, die langsam aber sicher einem furchtbaren Ende zugleitet; nicht aus Schlechtigkeit, sondern aus Ratlosigkeit und Haltlosigkeit. Keine „Heldin“, sondern ein einfaches Menschenkind, mit mancherlei Anlagen und vielen bürgerlichen Hemmungen, die auf dem Wege über Studium und Boheme, geistige Geliebte und Halbweltlerin im Sumpf elenden Dirnentums versinkt. Es ist ein Stück dieser Zeit, das hier von einem Dichter wirklich gestaltet wurde. Erschütternd dies Bild eines Menschen, der an der Unvernunft der gesellschaftlichen Zustände zugrunde geht, weil die Konventionen, die ihn trugen, zerbrochen, und weil er nicht stark genug ist, neue Bindungen zu schaffen. Das Werk steht, bis jetzt, einigermaßen vereinzelt im Gesamt-schaffen des Dichters. Hier scheint seine stärkste Begabung zu liegen, gegen die er aber wahrscheinlich aus inneren Beweggründen, die zuvor entwickelt wurden, die stärksten Hemmungen haben wird.

Noch einmal: Albrecht Schaeffer, gewiß ein Dichter mit höchstem Ziel, gewillt, wieder ein Bild vom Menschen über unseren Häuptern aufzurichten, ist noch nicht gelöst von einem bürgerlichen Artistentum, das eigentlich schon in Thomas Manns Werken sich seinen Totensang gesungen hatte. All das Uneinheitliche seines Werkes stammt aus dieser Zwiespältigkeit: im Roman den Menschen der Zukunft umreißen zu wollen, und doch nur den Typus des Klassizisten fern der Welt als sicheres Ergebnis zu sichten. Großer Reichtum an schönster Einzelheit bleibt

so für sich, gleichsam vereinzelt, stehen, da das Bild des Menschen, wie er sein soll, sich dem Dichter — wir hoffen: noch nicht gestalten will. Man verstehe diese Wendung nicht moralistisch: sie ist sittlich gemeint. Sittlichkeit aber ist eine Voraussetzung aller eigentlichen Gestalt, die mehr will, als beiläufig spielen, die eine Zukunft vorwegnehmen und auf eine Gegenwart wirken will.

Zwischenbemerkung

Vom Standpunkte künstlerischer Selbständigkeit und nicht geringer Könnerschaft verdient hier ein leider noch wenig beachteter österreichischer Dichter die Aufmerksamkeit: *F r a n z N a b l* hat nicht viel Romane oder Novellen geschrieben, aber sie gehören zu den eigenartigsten Schöpfungen innerhalb der deutschen Dichtung der Gegenwart. Es sind meist ganz bewußte Gestaltungen zum Zwecke außerordentlicher Charakterstudien. In kalter ruhiger Erzählung schildert er z. B. unbändige, finstere Leidenschaft ohne Maß und Ziel. So ist in seinem Hauptwerk „Ödhof“ der Egoismus des Helden bis zur Selbstvernichtung und Sinnlosigkeit gesteigert. Ein andermal (in der kleinbürgerlichen Geschichte „Das Grab des Lebendigen“) geht eine Familie durch die grenzenlose Herrschsucht einer Frau zugrunde. Ist das auch noch so übertrieben und unwirklich, so muß man die Meisterschaft bewundern, mit der die Gewolltheiten künstlerisch durchgeführt sind. Mit dem oft düstern Inhalt versöhnt die Unerbittlichkeit des Erzählers. Es ist eine so strenge psychologische Durchführung, wie man sie bei Dostojewski oder Zola, am allerwenigsten aber bei einem österreichischen Dichter, der in Böhmen geboren ist, vermutet. Wie ist in seiner Novelle „Die Augen“ (in der „Tag der Erkenntnis“) das unheimliche Untergrundleben zweier Liebender aus dem Alltag herausgehoben! Und doch sind diesem herben männlichen Dichter friedliche Naturstimmungen und Kinderidylle nicht fremd und gibt er sich gelegentlich als kerniger Heimaterzähler, wie die Novelle „Ein Pastorale“ in der „Narrentanz“ zeigt. Auch er ist als Dramatiker u. a. mit dem Stück „Trieschübel“ erfolgreich hervorgetreten. Vielleicht hört man von dem Dichter nur deshalb so wenig, weil er zu bescheiden von dem denkt, was er kann.

Sechstes Kapitel

Volkstum und Heimat

Im Zuge der neuromantischen Bewegung hat sich auch die als Gegenbewegung gegen den großstädtischen Naturalismus entstandene Heimatkunstabewegung sehr wesentlich geändert, und man darf wohl sagen: entwickelt. Jene spießbürgerliche Enge der heimatkünstlerischen Literatur, jene allen modernen Problemen im Leben und in der Kunst abgewandte Selbstgenügsamkeit, jene naturalistische Treue in der bauerlichen oder kleinstädtischen Umweltschilderung wurden durch die neuromantischen Antriebe überwunden, ohne daß der richtige und gesunde Kern der älteren Heimatkunstabewegung irgendwie verletzt wurde.

Aller Romantik in Deutschland wie in der Welt eignet ein Zug zu beschaulicher Versenkung in Volkstum und Heimat, in Stammesart und Stammessitte. Nirgends ist dieser Zug stärker als in Deutschland. So wurde aus einer bloßen Gegenbewegung gegen die Asphaltliteratur, wie sie die ältere Heimatkunstabewegung darstellt, eine neue positive und schöpferische Wiedergeburt heimischen Volksbrauchs, mundartlicher Literatur, volkstümlichen Gutes; alle Kräfte der deutschen Stämme sammelten sich in schöpferischen Persönlichkeiten, in denen die einzelnen Stämme sich und ihre Eigenart gespiegelt fanden, ohne daß eine enge Kirchturmpolitik getrieben wurde. Im Gegenteil: diese schöpferischen Gestalten der jüngeren Volks- und Heimatdichtung sind den großen Welt- und Menschheitsfragen verfallen, ja selbst gesellschaftlichen Problemen zugewandt. Es ist ein edles und hohes Menschentum, das in der Tiefe des Stammesbewußtseins sich regt, in den Werken dieser Deuter von Stammeseigenschaften lebt. Überall in deutschen Landen regte sich, etwa vom Jahre 1907 ab, diese neue Heimatkunst, die man besser als das Wiedererwachen der deutschen Stämme zum deutschen Geist hin kennzeichnen sollte.

Süd- und Norddeutschland sind in fast gleichem Ausmaße an dieser Bewegung beteiligt: in Bayern gehört u. a. das Lebenswerk Ludwig Thomas und Lena Christs hierher; in Schwaben sind es besonders Hermann Hesse und Emil Strauß, in der Schweiz Jakob Schaffner und eigentlich alle jüngeren Poeten, am Niederrhein sind es Winckler

Lersch, Ponten, an der Wasserkante Scharrelmann und Blunck, die in diesem Geiste wirken. Selbst Ostdeutschland ist nicht stumm: Hauptmann, Stehr, von Jüngeren Ulitz und Peuckert stehen in dieser Entwicklung. Sie alle schreiben nicht eigentlich betonte Heimatromane, sie alle streben hinaus in die Weite der Welt; aber sie alle sind doch keine Großstadtmenschen; sie alle hängen an der Scholle ihrer Heimateerde, wurzeln in der Überlieferung ihres Stammes, leben mit dem Volk ihrer Heimat, sind seiner Schmerzen und Freuden beredte Kündler.

Wohl am umfassendsten und reinsten haben diese Gesamtrichtung zum Volk die Rheinländer Wilhelm Schäfer und Wilhelm Schmidtbonn in ihrem verschiedenartigen Werk dargestellt, weshalb sie billig als erste in dieser Reihe erscheinen sollen.

Wilhelm Schäfer

Die wachsende Verwickeltheit des modernen Lebens hat allgemach das Volk in seiner Einheitlichkeit zerstört und an seine Stelle ein Geschiebe von Klassen und Ständen gesetzt, die, obgleich sie dieselbe Sprache reden, einander nach Gesinnung und Lebensanschauung, nach Art und Sitte, kaum mehr verstehen, so lange nicht große, einigende, übergreifende Gedanken und Gefühle das Getrennte für kurze Zeit verbinden. Die Einsamkeit des modernen Menschen, die ihn wie eine unsichtbare glatte und kalte Mauer umgibt, ist eigentlich erst das Ergebnis dieser Verwickeltheit und Zwiespältigkeit unseres Lebens, das jeden einzelnen auf sich verweist, weil alle Bande des Gemütes, die den Nachbar an den Nachbarn, den Berufsgenossen an den Berufsgenossen, den Volksgenossen an den Volksgenossen fesseln, mehr und mehr zugunsten einer rationalen abstrakten Ordnung der Dinge gelöst werden. In seltenen Fällen weicht diese abstrakte Ordnung dem lebenden Gefühl und fühlen sich die einzelnen als zu einem Volke gehörig. Bald aber, wenn die Erregung schwindet, zerfällt alles wieder in zerstreute einzelne, die nur mehr durch abstrakte Beziehungen, durch Zweckmäßigkeiten und die Notwendigkeiten der Erhaltung eines verselbständigten Mechanismus verbunden sind.

Die schwersten Schäden hat durch diese Entwicklung der Dinge zum Mechanischen und Abstrakten hin die

Dichtung erfahren, die, wie wenige andere Betätigungen des Menschen, auf Ganzheit, Fülle der Seele, Ungebrochenheit der Triebe gegründet ist, und deren Träger, die Dichter, im Leben unserer Zeit eigentlich keine Stelle haben, weil sie überflüssig bei der Erhaltung des Mechanismus sind. Am schwersten aber haben sie es dadurch, daß kein Volk ihre Dichtung empfängt und trägt, weil kein unmittelbares Verhältnis von ihnen zu ihren Volksgenossen entsteht und weil ihnen so das Schönste, das tragende Bewußtsein ihrer Würde und Bedeutung geschwächt, verkümmert, zerstört wird. Nun gibt es Talente, die gleichsam als Spezialisten des Gefühls, wie etwa Conrad Ferdinand Meyer als Lyriker der modernen Einsamkeit, eine Möglichkeit ihres Daseins finden. Sie haben in einer dünnen Schicht von Gebildeten ihre Leser und ihre Gefolgschaft und damit einen Hintergrund für ihr Wirken. Ganz anders aber liegt der Fall bei solchen Naturen, die in ihrer Anlage einen Zug zur Wirkung auf die ganze Breite eines Volkes haben, bei denen die Volkstümlichkeit ein Urtrieb ihrer Begabung ist. Sie werden notwendig in einen inneren Zwiespalt geraten, sich schwer in unser Leben voll Zerklüftung und Uneinheitlichkeit finden und am Ende als tragische Gestalten dastehen, die ihre Bestimmungen nicht finden können, weil ihr Lebenstrieb der Richtung ihrer Zeit zuwiderläuft.

Drei Möglichkeiten, einen Ausweg für ihren Trieb zu finden, bieten sich diesen Dichtern: sie können im Spiel der schönen Form mit sich selber ein Genüge zu finden suchen, sie können in Anklage sich aufbäumen gegen die Welt, sie können in der Frömmigkeit ihres Herzens eine tiefe Ruhe und hohe Seligkeit finden. Wollen sie dabei nicht als Ästheten zu einer Verzärtelung der Form, zu einem Kunstgewerbe der Worte kommen, als Literaten nicht in einem unfruchtbaren Pathos der Anklage zu Karikaturen ihres Willens werden, so bedürfen sie einer ungewöhnlich großen Vernunft und eines tiefen Glaubens an die Notwendigkeit alles Daseins, die beide schwer erworben und nur in heißem Ringen behauptet werden. Eine gründliche Auseinandersetzung mit unserer Zeit wird ihnen zur unabweislichen Nötigung, Tapferkeit muß sie geleiten und Reinheit der Gesinnung ihr Ziel sein.

An wenigen Dichtern der letzten Generation läßt sich das Schicksal des Dichters in unserer Zeit und seine Ver-

suche, sich einen Weg durch das Chaos zu suchen, so klar sehen, wie an Wilhelm Schäfer. In seinem Werk gehen die verschiedenen Bestrebungen, die wir kurz zu zeichnen suchten, nebeneinander her und entspringen aus demselben Urgrunde: aus einer echten Volkshaftigkeit, die nicht zu ihrem Volk finden kann. Diese Volksmäßigkeit ist das eigentliche dichterische Talent Schäfers und äußert sich am reinsten in der eigentümlichen Wortplastik, in der Urwüchsigkeit der Sprache, in der Bildhaftigkeit des Denkens, die ihn auszeichnet. Bei ihm hat das Wort eine naive Sinnlichkeit, einen Reichtum an Klang und Farbe, die es als ein Gewächs einer Gemeinschaft erweist; in vielen seiner Sätze spricht nicht einfach ein Schriftsteller von Geschmack und Bildung, sondern mehr noch: eine Landschaft, ein Volksstamm mit seiner Melancholie und seiner naiven Sinnenfreude.

Wie seine Eignung zum Volksdichter durch die Inbrunst seiner Sprache gewährleistet ist, so wird man bei Wilhelm Schäfer auch annehmen müssen, daß sein Wille auf eine solche Wirkung ins Weite und Breite abzielt. Als Zeugnis dieses Willens kann man seine Sammlung von „Rheinsagen“ betrachten. Im Vorwort hat er sich über die Absicht dieser Veröffentlichung ausgesprochen: „Was also diesen Volksdichtungen heute not tut, ist eine haltbare und rechte Fassung . . . Was ich hier biete, sind Versuche, überlieferte Sagengebilde vom romantischen Rhein, ohne eine solche Umwandlung (in Balladen oder Romanzen nämlich), in eine epische Fassung zu bringen, und zwar von ihrem Inhalt aus, wie ihn unsere Zeit empfindet, nicht aus der äußerlichen Vorstellung einer Form . . . Es kam mir auf Stücke von rheinischem Charakter an; da die Sage unmittelbarer als sonst eine Dichtung, selbst das Volkslied nicht ausgenommen, aus dem Volkstum wächst, wird eine landschaftlich bestimmte Sammlung in einem besonders innigen Sinne ein Lebensbild darstellen müssen . . .“ Man sieht deutlich: der Dichter fühlte sich als Mund des Volkes, er nahm eine Redaktion vor, in derselben Weise, wie mittelalterliche Sammler aus dem Chaos der Überlieferung wählend und gestaltend, etwas Endgültiges zu machen suchten durch die Haltbarkeit der Form. Die Aufgabe, die Schäfer sich hier stellte, war so recht die eines Volksdichters, der mehr Organ einer Gesamtheit als

ihr Beherrscher ist. Er hat sie, wie mir scheint, muster-gültig geleistet; und es steht zu hoffen, daß eine Reihe dieser Sagen in Schäfers Fassung in das allgemeine Bewußtsein (durch die Schule zum Beispiel) übergehe.

Dieser Trieb zum Volksmäßigen, der Schäfer beseelt und den in klassischer Vollendung etwa Johann Peter Hebel hatte, ist bei Schäfer aus den Gründen, die wir in der Einleitung dargestellt haben, in seiner Entfaltung gehemmt worden. Ein Volksschriftsteller ohne Volk ist Widerspruch in sich—so mußte der geborene Volksschriftsteller zum modernen Dichter werden. In seinem Leben mußte eine tragische Spannung entstehen zwischen Wollen und Vollbringen, und diese innere Spannung mußte ihn über den Kreis seiner ursprünglichen, volksepischen Begabung hinaus zu Leistungen treiben, die, eben weil sie Ausbrüche seiner Natur waren, ihn irgendwie in Verbindung mit der Problematik des Zeitalters bringen mußten. Eine Gruppe seiner Werke ist der Niederschlag dieser Leiden und Erlebnisse, und von ihnen sei zunächst die Rede.

Die eigentümliche Unübersichtlichkeit unseres Lebens, seine Vielfältigkeit und Uneinheitlichkeit lassen wohl in jedem jungen Dichter einmal das Gefühl tiefer Vereinsamung aufkommen. Eine Verwirrung befällt ihn, eine tiefe Verzweiflung, die nur nach heißem Kampfe sich löst zu einer vernünftig-frommen Betrachtung der Dinge. Es ist dies ein Kampf um die Erkenntnis der tragenden Grundfesten unseres Daseins, die vor den jungen Augen verschleiert liegen und erst dem männlich-klaren Geiste sich enthüllen. In diesem Kampfe um die Durchsichtigkeit des Lebens bewährt sich der Mensch und reift zum Manne. In Schäfers Werk findet sich als Ausformung dieses Erlebnisses der Mannwerdung seine „*Unterbrochene Rheinfahrt*“, in der das Erlebnis einer Jugend schwingt, und die vor allem zu den jugendlichen Herzen sprechen könnte und möchte. Das Thema ist ganz klar: Wie ein junger, dem Leben fernstehender, ängstlich umhüteter Student durch eine Anzahl von Abenteuern und Erlebnissen aus der Einsamkeit seines Ichs in die Gemeinsamkeit alles Menschlichen gerissen wird, die wesentlichen Zustände und Verhältnisse des Lebens, als da sind Liebe und Tod, das Geheimnis der Generationen und die soziale Verkettung der Schicksale, die Gebundenheit durch

äußere Mächte und die Freiheit des Herzens kennenlernt und so im Sturm der Erlebnisse zum Manne wird. Am Ende dieser Entwicklung hat der Held sich durchgerungen zu einer klaren Erkenntnis des wesentlichen Lebens, das jenseits der Alltäglichkeit und Zufälligkeit liegt und den Menschen in seinen gleichsam unveränderlichen Bezügen zu sich selber, zu den Dingen und Mitmenschen umfaßt. In diesem Werke gewinnt der Dichter für sich selbst eine organische Lebensauffassung, die fern von allen Worten und Konventionen auf das Menschlich-Entscheidende drängt und ihm so Übersicht, Klarheit und die Fähigkeit gibt, sein Talent ohne Verzerrung durch falsche Theorien auswirken zu lassen.

Schon in diesem Entwicklungsroman wird das Thema der Verwirrung des Gefühls angeschlagen. Die beiden Romane „Die Mißgeschickten“ und „Karl Stauffers Lebensgang“ liegen in dieser Linie. In beiden sind Menschen dargestellt, die irgendwie mit dem Leben nicht fertig werden, die problematische Naturen im Sinne Goethes sind. Das Tragische, das in Wilhelm Schäfers Stellung als eines Volksschriftstellers ohne Volk liegt — es wird hier Gestalt und Schicksal.

In den „Mißgeschickten“ erzählt Schäfer die Lebensläufe einiger Menschen seines näheren Freundeskreises, in denen eine innere Unrast lebendig ist, die sie unfähig zur Einfügung in die bürgerliche Welt macht und sie schließlich aus Verwirrung und übergroßem Leid in den Tod treibt. Der Dichter führt sich selber in die Erzählung ein; seine Erschütterung durch das Schicksal der Freunde ist der lyrische Grundbestandteil dieser Dichtung — und die Erschütterung ist da, weil dem Dichter im Schicksal der Freunde die Problematik des heutigen Lebens mit aller Deutlichkeit klar wird. „Ich habe Furcht gehabt, aus meinem Leben dieses Schicksal abzulösen und es in Worten aufzuschreiben, weil ich nicht wußte, ob die Feder zu Ende kam, bevor mir einer meine Hand still stellte.“ So leitet Schäfer den letzten Abschnitt seines Büchleins ein, den letzten Abschnitt, in welchem ein Gedicht das Wesentliche dieser Schicksale in einer begrifflich nicht nachsprechbaren Symbolik zusammenfaßt und enthüllt, rechtfertigt und verewigt. Trauer und Frommsein, Glaube und Friede ist in den sieben Zeilen dieses Gedichtes und

eine tiefe Hoffnung auf den verborgenen Sinn des scheinbar Verwirrten.

Ausführlicher, reicher in der Instrumentierung, ist das Buch „Karl Stauffers Lebensgang“. Die Erdichtung des Romans ist, daß Stauffer seine Lebensgeschichte selbst niederschreibt. Schäfer hat das Leben Stauffers aufgefaßt als den Schicksalsweg eines Menschen, der das Unbedingte will und es doch nicht darstellen kann, der als Künstler von sich das Stärkste verlangt und dessen Talent doch nicht auslangt, um dies Höchste zu leisten. An dieser inneren Zerrissenheit geht er zugrunde, weil sie ihn ruhelos macht, von Stadt zu Stadt, von Abenteuer zu Abenteuer treibt, bis in der merkwürdigen Gefühlsverwirrung, welche Lydia Escher in ihm anrichtet, der äußere Zusammenbruch zugleich mit dem inneren erfolgt und ihn so vernichtet. Mit einer ehernen Notwendigkeit und Fo'gerichtigkeit hat Schäfer dies Leben aufgebaut, keine Ausweichung sich erlaubt, Strenge geübt als Dichter und Gerechtigkeit doch dem Opfer erwiesen. „Daß ich aus einem Maler ein Radierer und Kupferstecher, danach ein Bildhauer geworden bin, das hat man mir als Unrast meiner zügellosen Natur moralisch vorgehalten. Wer hat denn von meinen Zeitgenossen die Zügel fester in der Hand gehabt als ich, wo ich den Peter Halm ganz mit dem Stichel in zwei Tagen fertig machte?“ . . . „Daß in der Plastik, wie überhaupt in aller Kunst, Musik so gut wie in der Malerei vonnöten ist, und daß ich somit für alle Künste unbegabt, weil unmusikalisch war: das mußte ich erst noch in Rom erfahren.“ In diesen Sätzen hat Schäfer das eigentlich Tragische in Stauffers Natur, daß er nicht leisten konnte, was er mit Leidenschaft wollte, dargestellt — und daß in diesem Schicksal eines Künstlers das äußere Leben so zur Katastrophe drängte wie das innere, daß also Seelisches sinnlich sichtbar wurde in diesem Leben, das machte es für den Dichter Schäfer zur willkommenen Möglichkeit, sein eigenes leidendes Gefühl des Zwiespaltes von Wollen und Vollbringen in Gestalt und Schicksal zu vergegenständlichen.

Es ist kein Zufall, daß Schäfer so mehrfach zu dem Thema der problematischen Natur gedrängt wurde; selbst in sein am meisten artistisches Werk, in die „Anekdoten“, kommt die Darstellung problematischer Naturen hinein; am deutlichsten wird das etwa in den Novellen

„Der Findling“, „Die Grabrede“. Seine eigene Leidenschaft, sein Wille zur Wirkung auf sein Volk, die er als geborener Volksschriftsteller von Natur aus hat, leidet an der Problematik unseres Volkslebens, das mehr und mehr zerbröckelt und so für ihn eigentlich keinen Raum bietet. So kommt er zu einem Leiden an der Problematik des Lebens überhaupt, das seiner starken Natur nicht eigentlich gemäß ist, aber aus seiner Eigenschaft als Kind dieser unserer Zeit doch zu seinem Wesen gehört. Die Ungebrochenheit seiner Triebe zeigt sich darin, daß er immer eine Deutung der verworrenen Schicksale zu finden weiß und nicht im Problematischen steckenbleibt. Seine gesunde Kraft wehrt sich gegen das Leid, das als ein Erbteil unserer Zeit doch tief in ihm steckt. Zuletzt aber ist es sein religiöses Gefühl, von dem später noch zu sprechen sein wird, das ihn aussöhnt mit dem Wirrsal dieser Welt, in dem seine Helden zugrunde gehen.

War so die dichterische Darstellung tragischer Auflehnung von problematischen Menschen gegen ihr Schicksal und ihres endlichen Untergangs die eine Äußerungsweise Schäfers, so ist die reine Hingabe an die schöne Form, die ihm als Künstler naturgemäß sehr nahe liegt, der andere Ausweg aus dem Zwiespalt seines Lebens. Auch diesen Weg hat er in mehreren Werken, vor allem in den „Anekdoten“ und in der „Halsbandgeschichte“ betreten. Wie stark hier der Künstler spricht, das beweist allein schon die Tatsache, daß er, um uns ja von aller Problematik gegenwärtigen Lebens zu entfernen und um uns die seelische Erregung in Spiel und Widerspiel gleichsam rein herauszustellen, das Objektivierungsmittel der geschichtlichen Einkleidung wählt. In den „Anekdoten“ sowohl als auch in der „Halsbandgeschichte“ wird das geschichtliche Kostüm benutzt, um die Menschlichkeit reiner, freier, schlackenloser, als sie in der Verstrickung gegenwärtiger Verhältnisse sichtbar wird, zu zeigen; zugleich wirkt bei dieser Wendung in der Stoffwahl die Freude des Künstlers an der bunten Fülle vergangener Zeiten mit. Durch diese Reinigung des Seelischen von aller gegenwärtigen Problematik und durch die artistische Betonung der Buntheit und Lebensfülle ferner Zeiten, schafft sich der Dichter gleichsam ein Zauberland, in dem die reine Menschlichkeit in ihren mannigfachen Verzweigungen, gelöst von aller Problematik des gegenwärtigen

Zeitalters, waltet. Die Erlösung des Dichters aus der Qual der Gegenwart, das ist der Grundwille, aus dem diese Anekdoten und historischen Darstellungen geboren sind. Sie sind dann auch im Sprachstil künstlicher, im Aufbau strenger, als Kunstform beispielhafter als die eigentlichen Romane Schäfers, in denen die Problematik der seelischen Vorgänge, das leidenschaftliche Miterleben des Dichters die Form flüssiger und freier zu behandeln zwingt.

Es ist schwer, über die Anekdoten im ganzen etwas zu sagen, man müßte sie einzeln analysieren, um die Technik des Dichters zu zeigen, wie er aus einer kleinen Begebenheit, einer seelischen Veränderung, einer geistreichen Wendung, einem Zufall oder einer Laune etwas Bedeutsames entstehen läßt, das wert ist, um der Enthüllung einer Seite der Menschheit willen, dem Gedächtnis der Menschen aufbewahrt zu werden. Ich erinnere zur Illustration daran, was hier gemeint ist, an solche Anekdoten wie „Die Gräfin Hatzfeld“, „Beethoven und das Liebespaar“, „Drei, sechs, neun“. In anderen Anekdoten tritt eine Wendung der Geschichte selbst in menschlichem Schicksal uns greifbar vor Augen, wandelt sich aus dem Abstrakten ins Anschauliche, so etwa in „Der Spazierstock“, „Marschall Ney“, „Das Fräulein von Sombreuil“. In jedem Falle aber ist das Wichtige nicht das Kostüm, sondern der Mensch in der Kreuzung von Lebenskreisen, seine seelische Wirklichkeit und ihre Auswirkung in Taten und Schicksalen.

Das Auffallendste an diesen Anekdoten ist die Strenge der Künstlerschaft, mit der sie gearbeitet sind. In dieser Strenge liegt eine menschliche Größe und Würde, die nur wenigen Dichtern unserer Zeit gegeben ist — und allein um dieser menschlichen Leistung willen müßte man die Anekdoten schätzen. Das Ausreifenlassen scheint die Vorbedingung aller bedeutenden Leistung, wie in anderen Lebensgebieten, so besonders im Kunstgebiet zu sein — und diese erste Handwerksregel hat Schäfer treu befolgt. Die große Zahl von Anekdoten, die jetzt in einem Bande gesammelt vorliegen, sind in mehr als zehnjähriger Arbeit entstanden, die man ihnen denn auch in der Reife und Durcharbeitung anmerkt, obgleich sie hingeplaudert erscheinen und für den naiven Blick mühelos entstanden zu sein scheinen. In einem freilich geben sie Anlaß zur Kritik:

einige von ihnen sind ein wenig pretiös in der Sprache, was sich wohl leicht daraus erklärt, daß Schäfer mit ihnen seine Meisterarbeit (im Sinne des guten alten Handwerks) machen wollte und so in der Kunst ein wenig zuviel des Guten tat. So erscheinen spätere Werke, so vor allem der Stauffer-Bern, freier, lockerer, leichter erzählt, was freilich auch mit der an sich freieren Erzählweise des Romans zusammenhängt.

Das andere Werk aus dieser Reihe, die auf die Erlösung durch die Form sich gründet, ist die „Halsbandgeschichte“. In ihr wird der Versuch unternommen, einen weltgeschichtlichen Umschlag im Schicksal der daran Beteiligten darzustellen. Wie durch den Prozeß der „Halsbandgeschichte“ die Revolution ihren Anlaß bekommt, und wie so aus dem Spiel von Betrügern eine welthistorische Katastrophe durch das Ungeschick des Betrogenen erwächst, wie also Charakter und Schicksal sich zu einer Einheit verketten und aus der Stellung dieser Menschen eine politische Umwälzung von größter Folge sich ergibt: das hat Schäfer mit sicherer Hand darzustellen vermocht. Nur das Nötigste des historischen Kostüms wird gegeben; die Hauptsache sind die Spiele der Menschlichkeit, wie sie am Hofe der Bourbonen gespielt werden. Das, und wie dieses Spiel von Menschlichkeiten zu so weittragenden Ereignissen führt, ist der eigentliche Gegenstand dieses Romans. Auch in ihm ist nichts von der Problematik der Gegenwart zu spüren, der Dichter hat sich von ihm durch die Form freigemacht und läßt seine eigene Menschlichkeit in fremden Kostümen spielen.

Schäfer zeigt sich im ganzen betrachtet als ein Dichter mit Trieb zur Volksmäßigkeit, der unter dem Fehlen eines einheitlichen Volksorganismus und dem dadurch bedingten Mangel an Wirkung auf ein Volk und Widerhall aus ihm zu leiden hat; er erwies sich als ein Dichter, den die problematischen Charaktere als Sinnbilder unseres problematischen Weltzustandes anzogen und zu künstlerischen Taten veranlaßten; er offenbarte sich als ein Künstler, dem die Form eine Entspannung aus der Qual seiner paradoxen Lebenslage und das Geschichtliche willkommene Befreiung seiner Menschlichkeit und die Möglichkeit reiner Darstellung der Seele boten. In einer Zusammenfassung seiner Kräfte erhob er sich zu einer Zu-

sammenschau aller dieser, sonst vereinzelt ausgestrahlten dichterischen Kräfte in seinem noch heute fast größten Werk, dem Pestalozzi-Roman „Der Lebenstag eines Menschenfreundes“. In diesem wundervollen Buch, das zugleich geschichtlicher Entwicklungsroman und Darstellung einer problematischen Natur, Kunstwerk und Volksbuch ist, zugleich die Qual des Lebens und ihre Rechtfertigung und Deutung in einer weiten Welt- und Herzensfrömmigkeit enthält, läßt Schäfer den reichen Kräften seiner Natur volle Freiheit. Seine Selbstzucht als Künstler, seine handwerkliche Sicherheit ist ausgebildet bis zur Virtuosität; sein Gefühl für die Welt und ihre wesentlichen Zusammenhänge ist gereinigt und gefestigt; seine Überlegenheit als Mensch gesichert. So kann er getrost und ohne in Gefahr zu geraten, eine Anklage zu erheben oder ein falsches Gefühl zu pflegen, sich an die Darstellung eines bedeutenden Menschenlebens wagen, in dem Leid und Qual, aber auch Liebeskraft und Gottvertrauen walten, und in dem zugleich eine der mächtigsten Ideen der Gegenwart, die Idee der Erziehung mit unwiderstehlicher Stärke zuerst lebendig war. Ein reiches Leben, ein bedeutendes, glück- und leidvolles Schicksal wird in ruhiger Darstellung und edler Sprache zu einem Stück unseres eigenen Lebens. Der Rohstoff des Werkes ist das Leben Pestalozzis; aber dieser Rohstoff ist eigentlich nur Vorwand für die Entfaltung eines reichen Seelenlebens und für die Darstellung tiefer religiöser Gedanken in lebendigem Schicksal. Der religiöse Urgedanke des Werkes sei mit Schäfers eigenen Worten daraus wiedergegeben: „Das 19. Jahrhundert der Christenheit wird wieder einen Glauben wie zu Zeiten Zwinglis haben, aber es wird das Jahrhundert der Menschlichkeit sein, wo die guten Werke nicht mehr für einen guten Platz im Himmel getan werden. Wer die ewige Seligkeit erst im Himmel anfangen will, hat ihn schon versäumt. In Indien, heißt es, werden die Heiligen ihrer auf Erden teilhaft, indem sie ihre Wünsche und Begierden Gott zum Opfer darbringen. Das heißen sie Nirvana oder in Gott ruhen; aber Gott hat auch unsere Wünsche und Begierden gemacht, nicht daß wir sie töten, sondern seinen Willen damit erfüllen. Wenn wir Gott selber in unseren Wünschen und Begierden haben, können sie kein Hindernis mehr sein. Ihre Seligkeit heißt in Gott ruhen, unsere wird sein, Gott zu tun“ (S. 290).

Das Geheimnis dieser Dichtung ist die Tatsache, daß wir das Leben eines Menschen begleiten an der Hand des Dichters und es dadurch in unser eigenes Leben aufnehmen müssen — und das Geheimnis des Dichters ist es, aus dem Einzelgeschick Pestalozzis ein typisches gegenwärtiges Schicksal aufwachsen zu machen. Der Morgen des Lebenstages von Pestalozzi, der Mittag und der Abend werden uns geschildert. Wir erfahren mit ihm die bestimmenden, richtunggebenden Eindrücke seiner Jugend; wir nehmen teil an seinen Bemühungen, von den Worten und Gedanken zu Taten und Gründungen zu kommen; wir durchleben mit ihm seine Enttäuschungen in der Menschenwelt und in sich selber, seine neuen Hoffnungen und wiederholten Verzweiflungen, die Abgründe seines Lebens und seine stolzen Glanzzeiten; wir trauern mit ihm am Ende seiner Jahre, wenn er zurückblickt und sein Leben ihm ein Trümmerfeld von Hoffnungen und Wünschen, die sich nicht erfüllten, scheint, und wir fangen doch wieder mit ihm an, an einem Neubau seines Lebens zu arbeiten, mit dem fröhlichen, freimachenden Glauben: daß das Leben notwendig so gewesen ist und im Grunde doch gut so war, wie es war, und so, indem wir die Notwendigkeit segnen, entläßt sie uns aus ihren Schranken, und wir sind — auf eine neue Weise — frei durch die Liebe zum Schicksal und seine Herren: „Denn allein die Seelenkraft ist das Leben, worin wir alle eines und von Gott und also unverletzlich sind. Botschaft der Weltseele in unser irdisches Dasein zu bringen, ist das Abenteuer des Menschengeistes, dessen Tapferkeit sonst nur Ehrgeiz und Rauflust und vor der Ewigkeit nur ein windiger Spaß wäre, ein grausames Puppenspiel der Menschen für ihre Götter, wie es die Hoffnungslosigkeit der Alten dachte.“

Wenn man versucht, sich einmal das Wesen der gegenwärtigen Religiosität, oder sagen wir besser: Frömmigkeit klarzumachen, so kommt man etwa auf folgendes: der Mensch ist nicht für sich da, sondern als ein treuer Knecht Gottes, das heißt: in höchster Freiheit, zum Dienste an der Menschheit verpflichtet. Im Sinne dieser weltfreudigen Religiosität ist das Pestalozzi-Werk Schäfers ein Bekenntnis zur Frömmigkeit des Herzens und eine Art Glaubensbekenntnis einer dogmenlosen Religiosität. Mit ungeheurer Wucht wird in dieser Dichtung der Kampf unserer Gegenwart um ihre Frömmigkeit durchlebt und gestaltet

zu menschlichem Schicksal, und es wird in diesem Schicksal die einzige heut mögliche Lösung dieser Kämpfe aufgezeigt: Die Liebe zum eigenen Schicksal und die Verpflichtung, es zu einem notwendigen und sinnvollen zu machen durch Reinigung des Herzens und Willens: das ist es, was die Heutigen tun können und müssen, wie es ihre Vorfahren mußten und ihre Nachfahren tun werden. Was aber das Schicksal eines Menschen wesentlich macht, ist allein der Ernst und die Härte, mit welcher der Mensch um sein Schicksal kämpft, das er liebt eben um dieses Ernstes und dieser Härte willen.

Unter dem Eindruck des Kriegausbruches ist dem Dichter, der aus dem deutschen Schicksalsland am Rhein stammt und ihm in den letzten Fasern treu und verbunden ist, die Geschichte der deutschen Seele aufgegangen, die er ähnlich zu erzählen und zu gestalten wünschte, wie im Alten Testament sich die Geschichte der jüngeren Heroenzeit findet oder wie Herodot die Geschichte der Alten Welt zu erzählen sich mühte. „In den großen Dingen ist es genug, sie gewollt zu haben.“ Wer von den Dichtern dieser Zeit wagte auch nur die Konzeption eines solchen Werkes, wer hatte den Mut zum Wurf und die Ausdauer zur Vollendung? Es ist gut und groß, wie hier ein deutscher Mensch mit aller Redlichkeit und Tapferkeit seinem Volke die Wege seines Werdens zu zeichnen versucht. Der Parteigeist wird sich des Werkes bemächtigen und die Wertverteilungen angreifen; die Gelehrten werden Unrichtigkeiten aufdecken und Schiefheiten nachweisen; den wenigen aber, in denen sich heute deutsche Volkheit darstellt, wird dies Werk eine Besinnung und eine Rechenschaft, eine Überschau und eine Deutung, eine Gewissensschärfung und Seelenkraft sein, weil es ein Werk aus einem Guß ist, weil es die schönste Frucht aller Geschichtsschreibung trägt: Begeisterung, weil es aus dem Leid und der Verworrenheit dieser Zeit hinausweist in eine Zukunft des deutschen Geistes, und weil es ihm die Verantwortung für Europa und damit eine Aufgabe in der Trauer und dem Drange der Gegenwart auferlegt.

„Die dreizehn Bücher der deutschen Seele“ nennt der Dichter sein Werk und beginnt es mit dem Schuldbuch der Götter, um es mit dem Schuldbuch der Menschen zu schließen. Die Bücher der Könige, der Kirche, der Kaiser, der Bürger: das ist das deutsche

Mittelalter; die Bücher der Freiheit und der Zwietracht umfassen den gewaltigen Kampf der Geister im 16. Jahrhundert. Das Buch der Fürsten: Anklage und Würdigung des Abfalls der Deutschen von sich selber, führt zum Buch der Propheten, in welchem die geistige Neuschöpfung des deutschen Volkes durch seine Dichter und Denker geschildert wird. Das Buch der Erhebung, das Buch der Minister und das Buch der Fürsten enthalten die Schicksalsgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert. Im Schuldbuch der Menschen schreibt der Dichter die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit (seit 1890) nieder. In klassischen Formulierungen sucht gerade in diesem letzten Buch Schäfer die deutsche Schuld zu bannen, die eine Schuld war, wie jede Tat eines tragischen Helden Schuld ist, die aber zugleich im politischen Sinne des Wortes eine tiefe Unschuld war. Unbequeme Wahrheiten spricht Schäfer aus: allen Parteien sagt er die Wahrheit; Dichtung ist ihm Gerichtstag und Dichteramt ist ihm Dienst an der Wahrheit und Gerechtigkeit. Scharf betont er vieles, um es deutlich ins Bewußtsein zu hämmern, und so ist er ein unbequemer Mahner zur Volksgemeinschaft, in dem die Stimme eines Volkes aufbricht und mit unendlicher Zartheit, Klugheit und Kraft sich meldet. Man hat oft und gerade in den völkischen Kreisen nach einer wahrhaft volkstümlichen Geschichte nicht des deutschen Staates, sondern des deutschen Volkes verlangt; Schäfer hat sie geschaffen, soweit es ein Mann in einem schmalen Buche tun kann. Man spürt überall den Willen zur Wahrheit und Gerechtigkeit, den Drang zu den letzten Urgründen des politischen, sittlichen, religiösen Daseins unseres Volkes, aber freilich, man spürt auch ebenso die harte, feste Persönlichkeit eines Mannes, der keiner Parteidogmatik verpflichtet ist und sein will, der aus sich heraus ein Bild unseres Volkes im Wandel seines Werdens gebären und gestalten will. So muß der Leser diesem Werk eines entgegenbringen: den Willen zur Wahrheit, die Absage an Parteischränken, die liebende Hinnahme einer starken Persönlichkeit mit all ihren Schroffheiten und Härten. Wer ängstlich und wehleidig eine entgegengesetzte Meinung nicht ertragen will oder kann, wer fanatisch nur eine, nur seine Ansicht hören und in jedem Werk wiederfinden will, der lasse die Hand von diesem Buche, aber er schweige auch von Volksgemeinschaft, Volks-

gemeinschaft setzt Opfer voraus, Opfer an bequemen Meinungen und an gehässigen Ansichten, Opfer an Willensdurchsetzung und Opfer an Einsicht. Volksgemeinschaft ist Liebe zum Bruder der gleichen Sprache und der gleichen Kultur, ist Wille zum Verständnis auch fremder, ferner Persönlichkeiten, ist Wunsch nach dem Frieden des Gemeinsamen innerhalb alles Trennenden. Aus diesem Willen zur Volksgemeinschaft zieht Schäfers Werk seine stärksten schöpferischen Kräfte, und so kann es eine Wirkung nur entfalten, wenn es beim Leser den gleichen Willen zur Volksgemeinschaft findet.

Mit einem Wort sei auch auf die Form des Werkes eingegangen. In kleinen, knappen Kapiteln sucht Schäfer jeweils eine Persönlichkeit, eine Gruppe, eine Ausformung deutschen Wesens, ein Ereignis von geschichtsbildender Kraft, das für den Gang unserer deutschen Geschichte und für die Umformung seines Wesens wichtig geworden ist, scharf zu umreißen. In einer fast überprächtig gehobenen Prosa von beseelter Rhythmik, mit dem ganzen Aufwand einer gebundenen und doch frei hinflutenden, bilderreichen und dabei bündigen Sprachkunst formt Schäfer die Schicksalsstunden der deutschen Seele, wie sie in Personen und geschichtlichen Vorgängen sich offenbaren. Es ist eine feierliche Kunst der Rede, wie sie seit den Tagen Schillers und Adam Müllers selten geworden ist in Deutschland, die aus diesen geformten Sätzen eines großen Schriftstellers zu uns spricht. Letzte Bereiche der Seele brechen auf, und doch ist alles durch die Weisheit eines Künstlers gebündelt und gezügelt. Mitformen wird dies Werk an deutscher Zukunft, weil es aus letzten Kräften der deutschen Überlieferung sich speist und doch ganz zukunftsfruchtig ist; mitformen aber wird dies Werk eines tapferen und wahren Deutschen, in welchem ein Stück Volksgemeinschaft nicht mehr Sehnsucht ist, sondern Erfüllung wurde, an dem neuen Antlitz Deutschlands, wie an dem neuen Gesicht Europas, für das trotz allem auf uns Besiegten, doch nicht Zerschlagenen vor dem Gericht der Weltgeschichte die Verantwortung liegt.

Nicht immer gelingen Schäfer wahrhaft volkstümliche Dichtungen, weil er oft — wie bei seinem folgenden Buche „Huldreich Zwingli“ — sprachlich und auch an Vorkenntnissen zuviel voraussetzt. Aber dann tut er wieder den ganz glücklichen Griff in seinem jüngsten Roman „Der

Hauptmann von Köpenick". Da zeigen ihn Stoffwahl, Stoffgestaltung, Sprache auf der Höhe seines Schaffens für das Volk: der Dichter singt das hohe Lied der Menschlichkeit auf einen der Geringsten, den armen verkommenen Schustergesellen, den nichts anderes als die Sehnsucht nach wahren Menschentum, nach dem Frieden seiner Seele zu einer der volkstümlichsten Gestalten unserer Zeit machte: Mensch sein im vollen Sinne des Wortes, das ist alles, aber unendlich schwer!

Wilhelm Schmidtbonn

Auch ein rheinischer Dichter und mehr als das: ein echter deutscher Dichter, ein Sprachmeister in aller Schlichtheit der Form, ein gesunder volkstümlicher Erzähler mit ebenso hohen menschlichen wie künstlerischen Werten ist auch Wilhelm Schmidtbonn (eigentlich Schmidt-Bonn): Er ist lange Zeit — neben seinem ganz anders gearteten Landsmann Herbert Eulenberg — hauptsächlich als Dramatiker hervorgetreten. Frühzeitig knüpft er dabei an alte Legenden und Mysterienspiele an und sucht urmenschliche Empfindungen symbolisch zu gestalten und teilweise lyrisch auszudrücken. So dramatisiert er die Legende vom verlorenen Sohn einmal mit tragischem Ausgang im Sinne des Sohnes („Mutter Landstraße"), der das Recht auf Glück für jeden einzelnen vertritt, dann mehr im Sinne des Vaters, wobei sich Urempfindungen des Schmerzes und der Liebe offenbaren. In dem Legendendrama „Der Graf von Gleichen" ist das Thema: der leidenschaftliche Mann zwischen zwei Frauen behandelt. In seinem Achilles-Drama ist es der Trotz des Helden im Gegensatz zum Friedensverlangen des Volkes. Im Wiedertäuferspiel „Die Stadt der Besessenen" behandelt er soziale Probleme unter dem Leitspruch: „Haben sie die Erde auch nicht zum Himmel gemacht, das Feuer des Himmels war in den Tollen angefacht". Das mittelalterliche Mysterienspiel „Die Passion" der Brüder Arnoul und Simon Gebron wurde von Schmidtbonn neu gedichtet. Die Empfindungen von Treue und Untreue gegen sich und andere spielen in den Dramen „Die Schauspieler" und „Maruf, der tolle Lügner" eine Rolle. In dem Fliegerstück „Der Geschlagene" handelt es sich um Glauben und Liebe gegenüber Hoffen und Wissen. So werden neuzeitliche Probleme überzeitlich behandelt. Vielleicht ist auf

diese Eigenart der Gestaltung zurückzuführen, daß Schmidtbonn's Dramen in Holland und Amerika, auch in Rußland, vor allem in Japan bisher oft mehr Würdigung und Anerkennung gefunden haben als in Deutschland. Aber die Zeit für seine Theaterstücke wird auch hier kommen, wenn erst der Geschmack des Publikums von mancher, durch den Expressionismus bedingten Verwilderung gereinigt ist und über die bloße Regiekunst Seele und Herz des Dichters obsiegt und zum Volke wirklich spricht und sprechen kann. Eine Tragikomödie wie „Hilf, es ist ein Kind vom Himmel gefallen“, in ihrer herben und doch so warmen Vereinigung von Märchen und Wirklichkeitssinn, ist unter manch anderen der genannten Schauspiele wie auch sein letztes bedeutendes Bühnenwerk „Fahrt nach Orplid“ (darin das „Eine, was not tut“; hingebender Dienst im Alltag unserer Zeit von der Bühne herab verkündet wird) wahrlich dazu berechtigt.

Auch Schmidtbonn's episches Schaffen gilt besonders den Menschen von unten, den kleinen Leuten, die verbunden mit der Natur leben. Daher seine Neigung zum Märchen. Er war am Kriege beteiligt, hat Kriegsbücher geschrieben und besonders in der Zeit des Zusammenbruches viel mit sich gerungen. Kein schöneres Denkmal ist den Tieren gesetzt als in seiner Erzählung „Die Flucht zu den Hilflosen“: da richtet der Mensch sich am Tiere auf und gewinnt wieder den Glauben an Treue, Dankbarkeit und Liebe. Diese Dichtung, die zu den wertvollsten gehört, die Schmidtbonn geschaffen, schließt mit den Worten: „Hilf uns Gott, daß wir uns wieder selber zu lieben vermögen“. Unter den übrigen epischen Werken des Dichters sind besonders hervorzuheben die „Geschichten vom unteren Rhein“ (in „Uferleute“ und als Fortsetzung „Raben“, darin die ergreifende Geschichte „Die Letzte“, welche im Schulbuch stehen sollte), die unter dem Titel „Der Wunderbaum“ zusammengefaßten dreiundzwanzig Legenden und die kunstvollen Novellen „Geschichten von den unberührten Frauen“. (Einen guten Querschnitt durch dies epische Schaffen gibt das „Wilhelm-Schmidtbonn-Buch“ zu des Dichters fünfzigstem Geburtstag, 1926 erschienen. Darin auch einiges aus dem Gedichtsbuch „Lobgesang des Lebens“.)

Sein Roman „Der Verzauberte“ ist die seltsame, abenteuerliche und phantastische Geschichte eines Pelz-

händlers, einer Art Ahasver: faustisch groß angelegt, voll Weisheit, symbolisch, das Gesicht unseres Jahrhunderts. Über diesem Roman könnte als Motto stehen: „Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne und nähme Schaden an seiner Seele?“. Die Erfüllung aller Wünsche, wie sie dem Pelzhändler der Besitz eines zauberhaften Ringes verschafft: die Überwindung von Raum und Zeit, seine Luftreisen und abenteuerlichen Erlebnisse in aller Herren Ländern, alle Entdeckung Himmels und der Erde, der Blick in unermeßliche Vergangenheit und ferne Zukunft, aller Reichtum dieser Welt, Wohltat aus Mitleid oder Machtrausch, Verschwendung, Wollust und Genuß, Gottähnlichkeit, ewige Jugend: all das macht den Menschen nur unbefriedigt, schal und leer und hilft auch der Gesamtheit nicht, denn es ging ihnen dabei das Beste verloren: es fehlt ihm die „Kraft des Herzens“, diese Macht auszunutzen, das Glück, das jederzeit dort zu finden ist, wo wir leiblich und seelisch zu Hause sind; die innerlichste Pflege der Beziehungen zwischen Mensch und Mensch im engsten Kreise ist die wahre Menschlichkeit, das Glück, das sich finden läßt; alsdann: „Alles, was Menschen sich nicht selbst erarbeiten, wird ihnen zum Nachteil“; alle Raum- und Zeitüberwindung vermöge der Technik und der Wissenschaft wiegt den inneren Verlust der Heimat, das Glück der Familie und der Bodenständigkeit nicht auf. So etwa der Sinn des an Phantasie und Symbolik reichen, dabei aber anschaulich erzählenden Romans.

Zum Schluß die unter dem Haupttitel „Mein Freund Dei“ veröffentlichte „Geschichte einer unterbrochenen Weltreise“: auch dieses Buch bekennt sich zu den einfachen, ungebrochen empfindenden Menschen aus dem Volke und ist eine Absage an die geistig und künstlerisch Verwöhnten. Dies Thema wird durchgeführt in der Liebe zweier Männer, eines Lastträgers und eines Schriftstellers, zu einem frischen Mädchen aus dem Volke, wobei der verwöhnte Mensch zugunsten des einfachen Mannes aus tiefer Einsicht in das Glück ungebrochenen Daseins zweier Liebender verzichtet. Der Roman ist ein Loblied auf den Arbeiter. So wird uns etwa der Lastträger in der Streikversammlung mit folgenden Worten geschildert: „Dei stand fest auf einem Tisch, die um ihn Stehenden hielten sich an ihm. Er redete nicht, obwohl

er es schlagkräftiger, witziger, volkswüchsiger vermocht hätte als diese Redner, die sich abwechselten. Er schrie auch nicht mit, machte keine Zwischenrufe. Er stand nur voll Ruhe, hörte aufmerksam zu. Daß er erregt war, zeigte sich nur an einem merkwürdigen Leuchten seines Gesichtes, das ich in dieser Art noch nie an ihm bemerkt hatte. Auch schien mir seine Brust nicht schneller, aber gewaltiger sich zu heben und zu senken als sonst. Wie ein Denkmal des arbeitenden Menschen von heute stand er da, der horcht, ausschaut, vom Schein einer fernen Zukunft getroffen. Noch steht er, noch hebt sich der Schenkel nicht zum Schritt. Aber eines Tages wird Leben in diese Gestalt kommen: der Riese, der unter dem Berg begraben schläft und mit seinem ersten Ruck diesen Berg von sich wirft. Noch schläft und träumt er, denn es ist köstlich, zu träumen, selbst das Gewicht der Erde auf sich, seine Kraft ist groß, er trägt es. Aber sie feiern Feste da oben, Tag und Nacht, sie prassen, sie zerstören das ernste Bild des Menschen: die Brauen des Riesen sind gerunzelt, die Muskelstränge in den Armen beginnen zu beben, sie spannen sich. Entsetzlich und herrlich der Tag, an dem er aufsteht." . . . „Ihr Menschen, hört, daß Gottes Glanz bei denen da unten ist. Sie werden einst aufstehen, die da unten, sie werden die Welt erneuern, daß sie gerechter wird und menschenwürdiger als jetzt. Für euch aber wird in dieser reineren Welt keine Luft mehr zu atmen sein, eure Lungen sind verbraucht, ihr werdet verstoßen sein wie ich."

Tiefe, oft grüblerische Einsicht in das Wesen der Welt, eine hintergründige Weltanschauung, weiser gütiger Humor und Volkstümlichkeit als Gegengewicht gegen die Schwere des Erdendaseins, eine Menschlichkeit, wie sie Raabe, Gottfried Keller, Jean Paul auszeichnen, aber ganz aus dem modernen Leben gewonnen: all das, besonders aber die Wärme des Lebens und die Liebeskraft lebt in Wilhelm Schmidtbonn. Er ist — auch in Hinsicht auf die Reinheit der Sprache — einer der besten unter den lebenden deutschen Dichtern!

Die Dichter des Südens

Ludwig Thoma

Da ist zuerst Ludwig Thoma zu nennen. Er ist aus dem Altbayerntum herausgewachsen. Die Leiden und Freuden der Angehörigen dieses deutschen Stammes, ihre inneren und äußeren Lebensbedingungen, ihre Sitten und Anschauungen sind es, die in dem Werk Thomas ihre Gestaltung finden. Als Rechtsanwalt in Dachau hat dieser Försterssohn Gelegenheit gehabt, den Altbayern kennenzulernen, ihm seine Schliche und Pfiffe, seine großen und kleinen Laster und Tugenden abzulauschen.

Mit Bauerngeschichten naturalistischer Art begann Thoma seine literarische Laufbahn. „Agricola“ hieß diese erste Sammlung von Erzählungen. Angewidert von der Enge und Gedrücktheit der bayerischen Zustände hat er sich dann satirischer Zeitbetrachtung zugewandt und vor allem im „Simplicissimus“ einen nicht endenden Kampf gegen die reaktionären Seiten des bayerischen Katholizismus, gegen die dumpfe Enge des bayerischen Kleinbürgertums, gegen die grotesken Formen bayerischer Unbildung geführt. Seine „Briefe eines bayerischen Abgeordneten“, seine „Lausbubengeschichten“, seine „Kleinstadtgeschichten“, „Joseph Filser's Briefwechsel“ sind lebendige Zeugnisse dieser satirischen Glossierung bayerischer Zustände.

Aus der gleichen Spannung zwischen der fortgeschrittenen Geistigkeit Thomas und der spießbürgerlichen Engstirnigkeit bayerischer Menschen und Zustände sind auch seine Komödien erwachsen: „Die Lokalbahn“ vor allem, aber auch „Die Medaille“, „Lottchens Geburtstag“ und die schwankartigen Einakter. Beste Überlieferung des süddeutschen Volksstückes lebt in diesen Komödien Thomas wieder auf: er greift in die Fülle der Gestalten, die ihm seine bayerische Umwelt bietet, nur einfach hinein und stellt sie auf die Bühne in ihrer ganzen Dumm-pfiffigkeit, Vertrotteltheit, Heuchelei und Bosheit, und schon bricht jeder Zuschauer in ein erlösendes Gelächter aus. Denn Thomas Satire ist aus Liebe zu Volkstum und Heimat geboren, ist nicht bitter und zynisch, sondern heiter und spaßhaft.

Neben dieser Fülle von komischen Werken — wer vergäße je den bayerischen Bauernabgeordneten Joseph

Filser, wer je den Lausbuben und seine unaufhörlichen Streiche, in denen so viel Mutterwitz und Schalkssinn steckt! — hat Thoma aber auch sehr ernsthafte Probleme an erster Stelle des bauerlichen Daseins gestaltet. Vor allem ist da an seinen berühmten Bauernroman „Andreas Vöst“ zu denken, in dem die sozialen und wirtschaftlichen Bedrängnisse des Kleinbauerntums, die Liebe des Bauern zu Scholle und Heimat, in ergreifender Weise dargestellt werden. Auch in späteren Erzählungen und Romanen ist er immer wieder auf die ernsthaften Probleme des bauerlichen Daseins gestoßen und hat sie, vor allem soweit sie Ehe- und Erbschaftsdinge betrafen, ungeschminkt in Gestalten und Handlungen vorgeführt. Ganz am Ende seiner schriftstellerischen Entwicklung hat er noch in einer köstlichen Selbstbiographie seinen Weg vom Försterbuben zum Bauernadvokaten, zum Satiriker und Politiker, zum Dichter der bayerischen Heimat und des bayerischen Bauern erzählt.

Joseph Ruederer

Schärfer als Thoma, bitterer und galliger ist sein Landsmann Joseph Ruederer, ein Sohn der guten Stadt München und wohl der einzige ureingesessene Dichter dieser für das Künstlervolk während des Naturalismus und der Neuromantik so gastlichen Stadt. Er ist seinem geistigen Typus nach ein ewig geärgelter, raunzender Beamter, wie er im bayerischen Staat nicht selten ist und in vielen bayerischen Menschen steckt. Diese Raunzsucht läßt er nun an tausendundeinem örtlichem Vorkommnis aus, und so entstehen, aus dem Lokalgeist heraus, Tragikomödien, Volksstücke, Erzählungen, in denen viel von dem eigentümlichen Wesen der Münchener Bürgerlichkeit eingefangen ist.

Sein stärkstes Stück „Die Fahnenweihe“ ist ein kleinbürgerliches Intrigenstück, von einem Pessimisten geschrieben, der überall die Schlechtigkeit und Gemeinheit der Menschen über die anständige Gesinnung obsiegen sieht. Ähnlich gestaltet er in der „Tragikomödie“ ein bauerliches Schicksal: der boshafte alte Bauer vernichtet Glück und Zukunft der Jugend, die ihn umgibt. In der „Morgenröte“ greift Ruederer auf die Münchener Revolution, auf das Schicksal Ludwigs I. und der Lola Montez zurück und gibt so ein historisches Volksstück aus

Münchens Vergangenheit. In den „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“ endlich sucht er Schicksale aus der Boheme und dem Kleinbürgertum mit galligem Stift festzuhalten. Auch hier ist es sein Pessimismus, der ihm die letzten Wirkungen verdirbt.

Unzweifelhaft sein bestes Prosabuch aber handelt schlechtweg von „München“. Es ist ein Wegweiser durch die Schicksale der Stadt, durch die geistige Welt, durch Adel, Wissenschaft, Literatur, Kunst, und ein Kundiger weist mit vieler Ironie dem Fremden die Wege zu der Seele der Münchner Stadt. Ruederer ist heute schon ein wenig in Vergessenheit geraten, weil er nicht die leichte Humorigkeit Thomas besitzt. Aber er ist im Grunde der tiefere Mensch, der energischere Charakter gewesen, und so wird sein Werk denn eines Tages sicher eine Wiederauferstehung feiern, weil in ihm ein ganz echter Mensch ein ganz echtes Stück Volkstum zu gestalten gewußt hat.

Lena Christ

Als dritte und stärkste Begabung der bayerischen Heimatkunst in dieser zweiten unsentimentalen Epoche ihrer Entwicklung ist endlich Lena Christ zu nennen.

Es gibt nicht leicht eine Freude, der gleich, die man empfindet, wenn einem in gedruckten Büchern ein Mensch entgegentritt, der nicht einer literarischen Strömung, Richtung oder Mode verfallen ist, der nichts machen will, sondern der einfach gestaltet, wie die Natur selber, der einfach etwas Endgültiges hinsetzt, weil er selber etwas Ganzes aus einem Stück ist. Diese Freude empfindet man, wenn man die Bücher der Lena Christ liest, die ein herbes Schicksal früh, zu früh in den Tod trieb. Es ist etwas Geheimnisvolles um diese Frau, die rein dichterisch vielleicht neben Annette Droste das größte, stärkste, sinnlichste Talent unserer ganzen Literatur ist: in ihr beginnen plötzlich eine Landschaft und ein Stamm zu sprechen. Wer Bayern und die Bayern kennenlernen will, der muß diese „Erinnerungen einer Überflüssigen“, diesen „Matthias Bichler“, diese „Rumpelhanni“ lesen. Hier spricht Volk durch den Mund einer begnadeten dichterischen Kraft sich rein und stark aus. Mit einer unerhörten Kraft der Anschauung werden in den Werken der Christ bayerische Menschen lebendig, bayerische Sitten und Gebräuche geschildert, bayerische Atmosphäre

und Landschaft eingefangen. Das macht, diese Dichterin steigt aus der Dumpfheit des Volkes auf, ist ganz mit ihm verwachsen und doch durch die Macht ihres Talents zu reiner Darstellung gezwungen und befähigt. Sie kennt das bayerische Volk nicht von außen, sie ist in ihm und lebt in ihm; sie tritt auch nicht aus literarischer Perspektive an die Darstellung heran, sondern sie empfindet rein menschlich das Menschliche des Volkes mit.

Lena Christ ist als Dichterin kein geistiger Mensch; sie geht nirgends und an keiner Stelle über den Gesichtskreis und Gefühlskreis des Naiv-Volkhaften hinaus. Sie kennt keine weltanschaulichen Problemkämpfe, keine psychologischen Versponnenheiten, keine spitzfindige Problematik des Gesellschaftlichen. Aber sie weiß um alles Urmenschliche, um alles ganz einfach Natürliche, um alles Sittliche im Sinnlichen. Sie braucht nicht zu grübeln, weil ihre Welt umgeben ist von der mythischen Gestaltenfülle des Katholizismus. Sie kann einfach darstellen mit der ganzen Schöpfergüte einer genialen Dichternatur, der nichts Menschliches fremd und nichts Menschliches fern ist, der alles Böse und alles Gute gleich sehr am Herzen liegt, der unter der Hand alles und alle zum runden Menschenwesen werden. Gestalten darstellen, sinnlich lebendig machen: das ist ihre Lust, ihre Größe, ihre Aufgabe. Und wie kann sie dies! Wie lebt diese ehrgeizige und gewissenlose, dabei doch tüchtige und kernhafte Rumpelhanni, wie lebt die Heldin der „E r i n n e r u n g e n“, wie lebt aber auch jede Figur und Nebenfigur, jede Örtlichkeit und jede Handlung. Man muß schon auf Jeremias Gotthelf und Goethe zurückgreifen, um eine gleiche Macht und Kraft in der sinnlichen Lebendigkeit der Darstellung zu finden. Da ist nichts gedacht, nichts betrachtet, sondern alles ist in Handlung und Rede, in unmittelbare Anschauung aufgelöst. Keine Reflexion, kein Dazwischentreten des Dichters stört die reine Gestaltkraft, und so beglücken diese Werke, wie nur Werke der großen Künstler es können: einfach durch die Macht ihres Daseins.

Das Thema der drei Romane ist das gleiche: der Aufstieg, die verschlungene Lebensbahn von Enterbten der bürgerlichen Gesellschaft. Die drei Helden sind Lebenskünstler, die in einem oft schweren Lebensgange sich mühselig durchzusetzen wissen. Viel Schatten des Leides, Kränkungen, Mißhandlungen, Ausgenütztwerden ist auf

dem Wege dieser drei Helden, aber sie meistern das Leben am Ende doch durch ihre ganze ehrenfeste Tüchtigkeit, durch ihre entschlossene Art, die Dinge und Menschen und Umstände zu nehmen, wie sie sind. In den „Erinnerungen“ steckt wohl ein gut Stück Selbstbiographie. Aus dem Münchener Kleinbürgertum, das durch Herkunft und Verwandtschaft noch mit der oberbayerischen Scholle verwachsen ist, stammt Lena Christ, und sie wächst teils auf dem Lande, teils in der Münchener Stadt auf. Das macht, sie kennt die Urbestandteile bayerischen Volkstums, das seßhafte Bauerntum und das redliche Kleinbürgertum. — Was in diesem ersten Buche noch ganz persönliches Erlebnis ist und mit der ganzen Wucht eines solchen wirkt, das versucht die Dichterin im nächsten Werk, dem „Matthias Bichler“, zu vergegenständlichen. Noch gelingt es ihr nicht ganz, noch spürt man die Nähte der Komposition zu stark, aber gefesselt ist man auch hier durch das Element lebendigsten Volkstums. Was hat Lena Christ in diesem Roman nicht alles an alten, schönen Sitten und Bräuchen, an Kenntnis des Bauern, wie er wirklich ist, und an Schilderungen der wichtigsten Lebensetappen im dörflichen Leben zusammengetragen! Fast eine Sammlung bayerischen Volkstums ist dieser Roman; und dabei ist er doch ein Kunstwerk, denn so wie hier geschildert und erzählt wird, das ist Dichters Werk. — Die eigentlich klassische Leistung der Christ aber ist die „Rumpelhanni“. Ein Roman, der vorwiegend in Zwiegespräche aufgelöst ist, Zwiegespräche, in denen der Charakter der Personen mit einer fast schmerzhaften Deutlichkeit dargestellt ist. Dieser Roman ist ein Glied in der langen Kette der Schelmenromane. Eine Schelmin, die man liebhaben muß, ist diese ehrgeizige, regsame Bauernmagd mit dem unbändigen Drang, aus ihren elenden Verhältnissen herauszukommen und in gutbürgerliche Umstände hineinzuheiraten, um so alle Kräfte ihres Wesens auswirken zu können. Es gelingt ihr am Ende, nach mancher Irrfahrt und manchem Wirrsal, und die Dichterin geleitet sie zu diesem Ziel ohne ein Wort der Reflexion. Nirgends so wie in diesem Werk ist die Heiterkeit, Freiheit und Menschenliebe der Dichterin unmittelbar Gestalt und Handlung geworden, und so wird dies Werk zusammen mit den „Erinnerungen einer Überflüssigen“ in den Schatz klassischer Erzählerwerke eingehen.

Oskar Maria Graf

Oskar Maria Graf ist nach Ludwig Thomas und Lena Christs Tode der saftigste, humorigste, ernsthafteste Darsteller der bayerischen Bauern. Sein „Bayrisches Lesebücherl“, seine „Chronik von Flechting“, seine Novellen „Finsternis“ sind Proben eines ganz starken Erzählertalentes, das begnadet ist mit einer großen Anschaulichkeit. Und er ist zu dem allen nicht nur ein origineller Bursche, sondern ein Grübler und Sinnierer. Seine Grenzen und seine Vorzüge hat er selber gut geschildert in seiner Selbstbiographie „Wir sind Gefangene“. Das ist ein menschliches Dokument ersten Ranges aus einer gärenden Zeit, die Lebensgeschichte eines kraftstrotzenden, unbändigen Menschen, die uns das Rätsel der doppelten Existenz dieses Menschen löst: Graf stammt vom Lande, aus dem oberbayerischen Dorfe, dessen Atmosphäre und Menschlichkeiten er in frühster Jugend tief in sich aufgenommen hat, und er hat dann in den Fabrikbetrieben der modernen Großstadt gearbeitet und so das Schicksal des modernen Arbeitsmenschen an sich erlebt, ehe er als Autodidakt sich mühsam den Weg zum Dichtertum erkämpfte. Eine heitere Fortsetzung dieses großen Bekenntnisbuches gibt Graf in den „Wunderbaren Menschen“, in der heiteren Chronik einer Arbeiterbühne. — Der Roman „Die Heimsuchung“ ist ein tief christliches Buch von starken Betern, von rasenden Gottsuchern, auf denen die Hand Gottes ruht und die am Ende erlöschen, nachdem durch Generationen hindurch die „Begabung zur Religion“ sich fortgewirkt hat. Das Eigenartige, Neue, Bedeutsame dieses epischen Werkes, das nur gleichsam zufällig die Bezeichnung „Roman“ trägt, ist nicht so sehr die innere Problemstellung: das Wesen des eigentlich religiösen Menschen, sondern die Darstellung eines Familienschicksals durch drei, vier Generationen, gegeben am Beispiel der tiefsten, vererbten Seelenkräfte, der religiösen. Es sind nicht die Individuen, die interessieren, so kräftig, so packend, erschütternd sie, jedes für sich, gezeichnet sind, sondern das mystische Band der Gemeinschaft, das sich um alle Glieder einer Familie schlingt. Hier ist das Pathos der jungen Generation, das auf Erfassung gemeinschaftgebundener Einheiten von überpersönlichem Charakter geht, einmal Bild und Gestalt geworden, nicht nur Forderung und Rede geblieben.

Die Doppelheit von Grafs Existenz, von der bei seiner Selbstbiographie die Rede war, tritt besonders dann in seinen „Kalendergeschichten“ zutage. Der erste Band nennt sich „Geschichten vom Land“, der zweite Band „Geschichten aus der Stadt“. Es sind wirklich moderne Kalendergeschichten, die hier erzählt werden, so wie der unsterbliche Johann Peter Hebel sie vor hundert Jahren in den Volkskalendern erzählt hat. Geschichten von gegenwärtigen Menschen in all ihrer Komik und Tragik, Geschichten von Bauern, von Arbeitern, von Literaten, von Kokotten, von Kindern und Halberwachsenen, von Gastwirten und Künstlern, von Greisen und Frauen. Es ist ein ganzes buntes Bild des Lebens der Menschen unserer Tage: überall ist der Leser selbst angesprochen; und die große Kunst des Dichters ist darin zu finden, daß auch das Schreckliche, das Peinliche, das Widrige durch die Gewalt seines Gefühls zu einem Erträglichen und durch die Liebe zu den Geschöpfen zu etwas Geadeltem wird. Graf hat viel Humor, unendlich viel Anschauung vom Menschen; und wenn er von sich selbst erzählt, so schont er sich wahrhaftig nicht. — Unter den etwa vierzig Geschichten sind etwa ein Dutzend, die allerersten Ranges sind, die Aussicht haben, auch in hundert Jahren noch gelesen zu werden und dann noch durch die Gewalt der Darstellung und der Menschlichkeit des Autors zu ergreifen. Was kann man von einem Dichter mehr und Besseres sagen, als daß man glaubt, daß Teile seines Werkes in den Schatz der Dauerwerke unserer Literatur eingehen.



Wenden wir uns nun von Bayern nach Schwaben, so treten uns drei Schriftsteller entgegen, die, jeder in seiner Art, durchaus stammesmäßig gebunden und doch zugleich weltweit sind: Hermann Hesse, Jakob Schaffner, Emil Strauß. Es ist eigentümlich mit diesen Schwaben: mit der älteren Heimatliteratur haben sie wenig zu tun, und doch sind sie ohne den Duft ihrer Heimat, ohne die Sitten und Gebräuche ihres Stammes, ohne die Versponnenheit, den Grübelsinn, die süße Lyrik des schwäbischen Stammes nicht zu denken. Es geht ihnen nicht anders wie den übrigen Angehörigen des alemannischen Stammes, etwa den Badenern Emil Gött (wohl der erschütterndsten Gestalt unter den Dichterphilosophen,

einer um das Höchste mit sich selbst ringenden Menschenseele, von Bauern stammend und Bauer bleibend) oder Hermann Burte, der in „Wiltfeber, dem ewigen Deutschen“ (1912) die merkwürdige „Geschichte eines Heimatsuchers“ schrieb und sich dann in seinem faustischen Drama „Simson“ zu mehr Klarheit durchrang. Kein Zufall, daß sich in den Alemannen so vielseitige Begabungen finden, wie grade Burte und vor allem dann Hesse als Maler und Dichter zeigen.

Hermann Hesse

Hermann Hesse beginnt als echter Romantiker im Sinne der schwäbischen Romantik, Mörikesche Töne sind in seiner frühen Lyrik zu finden, die er in den „Romantischen Liedern“, in „Hermann Lauschers hinterlassenen Schriften“ gesammelt hat. Früh kam er zu einem großen Erfolg: der Lebensroman „Peter Camenzind“, ein Stück Selbstbiographie, machte ihn berühmt. Auch in diesem Werk überwiegt das lyrische Element. Es ist eine deutsche Entwicklungsgeschichte, mit allem Leid und aller Lust eines deutschen Schicksals begnadet.

Studien über Boccaccio und Franz von Assisi zeigen eine Entwicklung zum Objektiven hin an: die Erzählung „Unterm Rad“ beweist dann, daß Hesse durchaus in der Lage ist, auch unlyrisch, rein episch zu gestalten. Es ist ein Stück Schulreform, das in diesem Roman eines an der Schule zerbrechenden, feinen und musischen Jungen steckt. Allmählich weitet sich die Persönlichkeit Hesses mehr und mehr aus: die Romane „Gertrud“, „Roßhalde“ und vor allem das Indienbuch des Dichters zeigen ihn auf dem Wege in die Weite der Welt, ohne daß doch sein Schwabentum darunter irgend leidet.

Der Krieg ist für ihn ein ungeheures Erlebnis gewesen. Er stand lange Zeit in der Caritasarbeit, in der er, als franziskanischer Mensch von Geblüt, einzig diese Katastrophe der europäischen Zivilisation zu überwinden wußte. Er übersiedelt nach Bern, und hier nun setzt seine tiefste und schönste Entwicklung ein: er findet den Weg zur deutschen Jugendbewegung, der er einen der schönsten Romane dieser neuen Jugend, den „Demian“, geschenkt hat; er findet den Weg zur indischen Philosophie in dem Roman „Siddharta“; er läßt seine Sendschreiben „Blick ins Chaos“ und „Zarathustras Wiederkehr“ er-

gehen; er schreibt schließlich jenen merkwürdigen Roman „Der Steppenwolf“, in dem er bis in alle Tiefen der Seele hinein eine Art Werther unserer Zeit schildert. Das einsame Schicksal eines bürgerlichen Menschen, der sich von allem bürgerlichen Verfall lossagen will und doch im Ewig-bürgerlichen verharret.

Die Weite der geistigen Welt, die Freiheit des Blicks auf Europa hat Hesse in den Jahren des Zusammenbruchs gefunden — und doch ist er im Herzen der Schwabe seiner Frühzeit geblieben. Es leben eben (wie er es in seinem jüngsten Roman „Narziss und Goldmund“ psychologisch so weit ausspinnt) zwei Menschen in Hesse, von denen der eine Geist und Wille, der andere Seele und Blut ist. Ein Wanderer zwischen den Welten, verbindet er in sich gutes Europäerwesen und schwäbisches Stammestum, schönstes Deutschtum, zu einer unlöslichen Einheit, die in die Zukunft Wege weist. Wer seine Persönlichkeit näher kennenlernen will, greife zu seinen 1928 veröffentlichten „Betrachtungen“, Aufsätzen und Skizzen aus zwei Jahrzehnten, geschrieben in gepflegtestem Stil.

Jakob Schaffner

Ähnlich verläuft die Entwicklungskurve Jakob Schaffners, des Baseler Dichters, des ehemaligen Schusters, der in sich Alemannentum und Europäerschaft zu einen weiß. Auch er beginnt mit selbstbiographischen Erzählungen, die er später in seinem Roman „Johannes“ fortsetzt: „Irrfahrten“ und „Konrad Pilater“ zeigen ihn als unruhigen Vaganten, der sich selber sucht und nur mühsam sich selber findet. Der kleine, schöne Roman „Die Erbhöferin“ läßt ihn dann auf der Höhe seiner Künstlerschaft erscheinen, in der Gestaltung eines Schicksals, das so nur in der Schweiz möglich ist.

In dem Roman „Die goldene Fratze“ wendet er sich zu einer scharfen, schneidenden Darstellung modernen Lebens, um sich so von den quälenden Gesichtern der Gegenwart zu befreien. Danach aber findet er sein Wort, sein Bekenntnis in der Menschlichkeit des großen Romans „Der Dechant von Gottesbüren“, der aus dem Erlebnis des Krieges heraus gewachsen ist. Ja, dieser Schweizer gewinnt eine Liebe zu Berlin: er schreibt mit viel Detailmalerei den Berliner Arbeiterroman „Die Weisheit der

Liebe“, künstlerisch geschlossener den Berliner Eheroman „Das große Erlebnis“. Und er bleibt doch der, der er ist, der schlichte Mensch und der Schweizer, der (in der liebenswürdigen Novelle „Die Schürze“ oder in dem groß angelegten sozialen Roman „Die Glücksfischer“) seine Heimat nicht vergißt. Zu seinen künstlerisch abgerundeten Werken gehört wohl der Roman „Kinder des Schicksals“, der von einer Kriegerwitwe und ihrem Geliebten handelt. Alle seine Bücher (besonders auch die Liebesgeschichten in den Romanen „Das Wunderbare“ und „Der Mensch Krone“) erfüllt großes Verantwortlichkeitsgefühl und tiefe Menschlichkeit.

Was Schaffner als Dichter auszeichnet, ist insbesondere das Gefühl für einfach-menschliche Zusammenhänge und eine leidenschaftliche Liebe zu den großen Ideen der Humanität. Als Künstler ist er, darin ganz Alemanne und Schweizer, Realist, ja Naturalist. Eine gewisse lehrhafte Art hat er mit allen Schweizer Schriftstellern gemein: er setzt darin wie auch in seiner Art der Menschendarstellung die Linie Gottfried Kellers ins Moderne fort. Man vergleiche in dieser Beziehung einmal die Novelle „Die Gernsagd“ in dem Novellenbände „Föhnwind“. Mit Hesse verbindet ihn die starke Empfindung für die Tragödie der europäischen Kultur, die im Weltkriege offenbar wurde. Auch er sieht nur in der Rückkehr zu sittlichen Ideen, in der christlichen Bruderliebe Möglichkeiten verborgen, das verfallende Europa wieder aufzurichten. Dieser christliche Humanismus ist bei ihm aber ganz interkonfessionell: es ist der Ruf nach europäischer Solidarität, der vor allem aus seinen späteren Romanen herausklingt.

Emil Strauß

Der schwäbische Dichter Emil Strauß, von dem schließlich in diesem Zusammenhange zu sprechen ist, steht irgendwie außerhalb des Literaturlebens unserer Zeit: nie war er einer Richtung verschrieben; die literarischen und geistigen Kämpfe der letzten Generation sind an ihm — scheinbar — spurlos vorübergegangen. Weder der Materialismus noch die Neuromantik, weder der Impressionismus noch die Mystik haben ihn getragen; auch der eigentlichen Heimatkunst gehört er nicht an, und doch ist sein Werk uns Lebenden irgendwie ganz

nahe und ganz vertraut, sind die Leiden und Freuden seiner Helden unsere Schmerzen und Tröstungen. Aufwachsend aus einer blutmäßig gefühlten Heimat — aus dem schwäbischen Stamme — reckt sich diese Kunst auf in die Höhen reinen Menschentums. Nicht die Erlebnisse des Geistes, sondern die Geschehnisse der von aller geschichtlichen Bedingtheit viel freieren Seele sind sein künstlerischer Stoff und so gehört er in den Kreis dieser seltsamen deutschen Menschen, die, eigentlich neben ihrer Zeit hergehend, doch ihr Wesentliches zu gestalten wissen und damit hinübertragen in jede Zukunft des deutschen Menschen, wie sie im 18. Jahrhundert durch Schnabel, Musäus, Claudius, im 19. Jahrhundert durch Meinhold, Storm, Raabe, im 20. Jahrhundert durch den Rheinländer Wilhelm Schäfer, den Schlesier Hermann Stehr, die Österreicher Stoeßl und Kolbenheyer, den Franken Rüttenauer verkörpert werden. Fern vom großstädtischen Literatentum wie von literarischem Führertum sind sie Volksschriftsteller in des Wortes edelster Bedeutung: für den besten Teil der Nation. Festwurzelnd im Heimatlichen, hebt sie der Schwung ihrer Seele ins Menschheitliche, und so gestalten sie deutsches Geschick: Volksseele nur im Bilde der Stammesseele zu erleben und darüber hinaus doch zu der großen Weltbewegung der Menschheitsentwicklung zu streben.

Als Emil Strauß 1899 mit zwei Novellen, „Menschenwege“, in das deutsche Schrifttum sich einführte, war er bereits 32 Jahre alt, ein fertiger Mann, der schon mancherlei von der Welt gesehen hatte und wußte, was er wollte. Er war, entgegengesetzt den typischen Literaten, den Weg vom Leben zur Dichtung gegangen, hatte Schicksale gesehen und erlebt, ehe er anfang, Schicksale zu gestalten, war in Brasilien gewesen, hatte damit Reife und Distanz zum Leben in der Heimat gewonnen und war zugleich der Gefahr, in der Literatur um der Literatur willen zu wirken, gründlich und für immer entgangen. So sind denn auch die beiden ersten Novellen merkwürdig reif in Empfindung und Darstellung und verraten das literarische Anfängertum nur in gewissen Weit-schweifigkeiten der Einführung. Es sind echte und rechte Novellen: Seelenschicksale merkwürdiger Menschen, die nach schwerem Leid ihren Weg, ihre ganz persönliche Form, das Leben zu leben, finden. Die Unerschütterlichkeit

und männliche Härte, die Strauß überhaupt auszeichnen, kommen schon in diesem Erstlingswerk zum Ausdruck, wenn der Held der Novelle „Auswanderer“ die Erzählung seines leid- und verbrechenreichen Lebens mit den Worten beschließt: „Nein! Ich möchte es — nicht ungeschehen machen. Man muß die Schicksalsschläge nehmen, wie sie kommen, muß fertig mit ihnen zu werden suchen und mutig weitergehen. Wer weiß, was zuletzt bleiben wird? Das Leben ist ein feiner, feiner Filter; das Tröpflein Seele, das sich durchdrängt und am Ende hinaussickert, wird vielleicht so klar sein, daß sich die rosige Sonne des andern Himmels voll Freuden in ihm spiegeln mag.“ Man sieht hier schon deutlich die Gesinnung des Dichters: das Leben, die Ereignisse sind der Weg und die Antriebe zur Seele — in der Seele aber erfüllt sich das Schicksal, da zeigt es sich, was eigentlich an einem Menschen ist.

Dieser Grunderkenntnis ist Strauß auch weiterhin nachgegangen: sein erster größerer Roman „Der Engelwirt“ hat geradezu das Thema: die Enttäuschung ist der Weg zur Einkehr, zur Einsicht und endlich zur Umkehr. Der Engelwirt, ein reicher Bauer, hat von seiner Frau kein Kind, und so zeugt er kurz entschlossen mit seiner Magd eins — aber es ist kein Bub, kein Erbe, sondern ein Mädchen. Natürlich kommt es zu Spott und Verfolgung und bei der Taufe zu peinlichen Szenen, so daß der Engelwirt aus Scham und Ärger seine Frau verläßt und mit Magd und Kind auswandert nach Brasilien. Drüben wird er betrogen und um sein Hab und Gut gebracht, so daß er tief seine Unselbständigkeit und Abhängigkeit im fremden Lande spürt. Da geht ihm allmählich seine Torheit und Verblendung auf, und als ihm am Ende auch noch die Magd stirbt und nur durch die Güte einer fremden Frau sein Kind am Leben bleibt, da sieht er, ganz gedemütigt, ein, was er seiner Frau angetan hat und kehrt reuig zu ihr zurück. Er kommt glücklich mit dem Kinde nach Hause, die Frau nimmt ihn gütig auf, und so verlassen wir den Engelwirt geläutert und gereinigt durch schweres Schicksal, in dem Trotz und Sünde nur Stufen auf dem Wege zur Seele waren.

Der eigentlich große Publikumserfolg war Strauß mit einer Schülergeschichte „Freund Hein“ beschieden, die

wohl hauptsächlich dem Umstand ihren Erfolg verdankte, daß zur Zeit ihres Erscheinens die Schülerselbstmorde viel besprochen wurden und die Schulreform im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand. Es ist die Geschichte eines Schülerlebens und -leidens: ein für Musik hervorragend begabter Junge geht an den Aufgaben der Schule, die er beim besten Willen nicht zu bewältigen vermag, hilflos zugrunde und tötet sich selber, nachdem er wieder einmal nicht versetzt worden ist. Viel Selbsterlebtes aus Kindheit und Jugend des Dichters ist in dieser wehmütigen Geschichte abgelagert, und so ist denn ihr Hauptreiz eine jugendlich-lyrische Erregtheit und ein feines Gefühl für zartes Seelentum, neben denen das eigentlich Erzählende stark zurücktritt.

Gleich der nächste Roman „Kreuzungen“ dagegen zeigt Strauß auf der Höhe seiner Künstlerschaft. Ein Mann zwischen zwei Frauen, gewiß kein neues Thema, aber was hat der Dichter herausgeholt: Die Entwicklung dieser Menschen zum letzten tragenden Seelengrunde hin, der sie befähigt, aus den letzten Notwendigkeiten ihres Wesens heraus zu handeln und sich zu entscheiden. Keine Reflexion des Autors unterbricht die reine Darstellung, und es ist das Ergebnis eigenster Erfahrungen des Helden, wenn er, sein Schicksal zusammenfassend, einmal sagt: „Nicht die Erfahrung, die man macht, ist die Hauptsache; die Hauptsache ist, nach der Erfahrung dem Leben gegenüber wieder unschuldig werden.“ Diese letzte Tapferkeit und der Wille zur inneren Notwendigkeit trotz aller äußeren Widerstände und Hemmungen ist das Grundmotiv von Strauß' Denken und Fühlen auch in diesem Werk, und er spinnt diese Erkenntnisse und Einsichten weiter in dem nächsten Novellenbände „Hans und Grete“, der die vielleicht schönste Schöpfung von Strauß enthält, die Novelle „Der Lauf“. Wie in dieser Erzählung ein junger Mensch, vom Leichtsinn seiner Jugend durch das Martyrium von Liebe und Tod erschüttert, fortgerissen wird und am Ende nach tiefem Leid sich geläutert und gehoben als ein anderer findet, das ist meisterhaft gestaltet und wird in den Schatz unserer klassischen Erzählungen eingehen. Das gleiche gilt von der Erzählung „Vorspiel“, in der wieder die Tapferkeit einen Triumph des Lebens über die finsternen Mächte der Not und des Verbrechens feiert und eine stille,

schmerzliche Weisheit die Lebensbahn zweier Menschen überglänzt.

Ein einziges Mal hat sich Strauß irgendwie vom literarischen Zuge der Zeit ergreifen lassen, indem er mit seinem geschichtlichen Roman „Der nackte Mann“ in die Richtung auf den realistischen historischen Roman, wie ihn heute etwa Rüttenauer, Schäfer, Kolbenheyer, Stoeßl u. a. in seinen Anfängen anstreben, einlenkte: dieser Versuch ist mißlungen. Das Historische bleibt Dekoration und Zubehör; der Konflikt des reformierten Herzogs mit der lutherischen Stadt Pforzheim geht uns menschlich nicht unmittelbar, sondern nur auf dem Wege über die Reflexion ein; das Schwanken des Dichters zwischen den drei Hauptpersonen, dem Herzog, dem Apotheker und dem Hauptmann, läßt keine epische Ruhe aufkommen, die seelische Entwicklung wird zugunsten von Äußerlichkeiten der Schilderung und der rein romanhaften Handlung vernachlässigt, kurz, man hat den Eindruck einer verfehlten Stoffwahl, die sich auch normal an einem so sehr auf Innerlichkeit und Notwendigkeit gestellten Dichter rächen muß.

Sein nächstes Werk, das unter dem Titel „Der Spiegel“ erschienen ist, enthält eigentlich zwei Erzählungen, die nur lose dadurch miteinander verbunden sind, daß die erste Erzählung der zweiten als Einleitung und Rahmen dienen soll. Die erste Erzählung ist ein Stück Leben der Jugend, das der Dichter aus seiner Erinnerung ablösen will: das Schicksal einer feinen und zarten Frauenseele, mit liebevoller Hand gezeichnet, voll lyrischer Erregung, Wehmut und Ergriffenheit, ein Nachklang aus dem „Freund Hein“. Das Hauptstück des schmalen Bändchens aber ist die Erzählung einer Menschenentwicklung. Eine faustische Natur ist dieser Joseph: erst mit Unlust Soldat, dann mit Enttäuschung Landwirt und Mönch, endlich mit Enthusiasmus Musiker. Eine romantische Seele, die lange sucht, lange ihren Platz im Leben nicht zu finden weiß und endlich in einer wundervollen Bescheidung einen Ort der Notwendigkeit für sich findet: Joseph wirkt als Konzertkünstler für die Ausbreitung der großen deutschen Musik (die Geschichte spielt im Österreich der Josephinischen Reformen) und gewinnt aus seiner Leistung seinen Unterhalt. So sucht er sich mit dem Grundgesetz des Christentums in Einklang zu bringen, ganz er selbst zu sein, ganz

Diener des Höchsten zu werden, ganz von sich aus, äußerlich und innerlich, zu leben. Alles geht gut, bis die Bürgerlichkeit der Frau, die er zu innigster Gemeinschaft sich gewonnen hat, durch die Annahme einer Erbschaft seinen Haushalt statt auf seinen Verdienst durch Leistung auf die Wohlhabenheit ererbten Besitzes stellt. Dies erschüttert ihn als Christen aufs tiefste, er trennt sich von seiner Frau und findet bald auf einer seiner Reisen den Tod bei der Pflege eines Fremden. Es ist etwas Leidenschaftlich-Hochgespanntes in diesem späten Werk von Strauß, etwas Erschütternd-Feinfühliges, ein Überwuchern der Seelenhaftigkeit, die aber in ihrer Reinheit und Feinheit, Zartheit und Tiefe auf jedes bessere Gemüt reinigend und läuternd wirkt. Es ist diese Erzählung sicher das Geistig-Bedeutendste, was Strauß geschaffen hat, der höchst persönliche Versuch einer Antwort auf die Frage, welche das Christentum mit seiner Forderung der seelischen und sittlichen Vollkommenheit an uns stellt, eine Auseinandersetzung eines deutschen Menschen mit der quälenden Not eines Tolstoi, kurz, ein Werk, das jeden von uns aufs innerlichste angeht, gleichgültig, wie wir uns zur Lösung stellen wollen. Dabei ist dies Schicksal eines Menschen ganz wundervoll erzählt — in einfachen Linien gezeichnet, mit höchster Sparsamkeit der Mittel dargestellt. Mit schöner Folgerichtigkeit steht dies Werk (wie auch der Geschichtenband „Der Schleier“) in der Kette der früheren Dichtungen; der Ton der Tapferkeit und Lebensbejahung, den der Dichter in seinen Erstlingen anschlug, er ist auch in diesen letzten Werken festgehalten, aber reich abgewandelt, tiefer und voller geworden, und so zu höchster Wirkung gesteigert. Strauß aber tritt uns hier wie immer entgegen: als der seelenhafte Mensch, dem es allein auf das eine, was not tut, ankommt, auf die Läuterung des eignen Selbst, auf daß der Mensch werde, was er ist, und lerne, aus eigener Notwendigkeit zu leben.

Die Dichter des Westens

Man hat oft die Vorstellung, daß Volkstum und Heimatliebe vor allem im Süden unseres Vaterlandes stark und lebendig ist. Diese Vorstellung ist durchaus irrig; auch der Westen und der Norden haben ein ganz ausgesprochenes Heimatgefühl, und so sind denn im Zuge der neuroman-

tischen Bewegung gerade auch der Westen und Norden des Reiches mit Schriftstellern und Werken hervorgetreten, die, getragen von der Ursprünglichkeit ihres Volkstums, zugleich auch ganz modernen Problemen hingegeben waren. Am deutlichsten ist das bei dem Kreis der „Werkleute auf Haus Nyland“ zu bemerken, zu dem sich Joseph Winckler, Heinrich Lersch, Wilhelm Vershofen, Jakob Kneip rechnen.

Das Charakteristische dieses Dichterkreises kann man in folgendem erblicken: er suchte, bei allem lebhaften Gefühl für die tieferen, seelenhaften Zusammenhänge des Daseins doch bewußt diese heimatliche Romantik in Verbindung zu setzen mit den Erscheinungen des modernen Lebens, mit Großstadt und Technik, mit Maschine und Proletarierlos. Das Eigentümliche der Industrielandschaft zwischen Rhein und Ruhr liegt ja darin, daß sein altes Volkstum rheinischer und westfälischer Art sich mit modernster Technik zu einer unlöslichen Einheit verbunden hat, daß sich hier der Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Romantik und Realismus, zwischen Natur und Zivilisation eigentümlich auflöst: die Welt der Technik entfaltet ihre Romantik, die Zivilisation ist durchwachsen mit dem Geiste eines kräftigen und zähen Stammes, der Realismus der Moderne ist getragen von letzten Ideen oder doch in lebhafter Spannung zu ihnen. Auch das Volkstum dieser Landschaft ist trotz aller Technisierung und Rationalisierung stark und fest geblieben; und so ist es denn kein Wunder, daß gerade hier in der westlichen Ecke unseres Landes dieser modern-romantische Dichterkreis der „Leute auf Haus Nyland“ sich zusammenfinden konnte. Schon durch eine Tatsache zeichnen sich die Werkleute aus: sie führen kein Literatendasein, sondern sie leben in bürgerlichen Berufen: als Zahnarzt, als Industriesyndikus, als Kesselschmiedemeister. Diese Bindung an einen Beruf hat sie einmal vor der übermäßigen Büchermacherei bewahrt, darüber hinaus aber sie in eine ganz andere und nahe Beziehung zum Leben dieser Tage gebracht, als dies in der „freien Literatenexistenz“ überhaupt möglich ist. So sind denn auch die wichtigsten Werke dieser Gruppe ganz lebenswahr, ganz wirklichkeitsgefüllt: in ihnen leben wesentliche moderne Gefühlsströme, Allgemeingefühle in fester Gestalt weiter.

Wilhelm Vershofen

Beginnen wir mit dem vielleicht am stärksten zivilisatorisch eingestellten Geist dieser Gruppe, mit Wilhelm Vershofen. Zwei kleine Romane „Der Fenriswolf“ und „Das Weltreich und sein Kanzler“ stoßen in einer ganz neuen Technik zu einer Darstellung des kapitalistischen Problems schlechthin — Geldmacht gegen Geistmacht — vor. Es sind ganz schmale Bände, die nichts weiter enthalten als Telegramme, Denkschriften, Auszüge aus Geschäfts- und Privatbriefen, und in denen sich doch die ganze Epopöe des Kapitalismus entrollt. In scheinbar sachlichster und vor allem in kenntnisgetragener Form wird ein gut Stück des Schicksals unserer Tage gestaltet, das, trotzdem nur von Tatsachen, nicht von Gefühlen die Rede ist, aufs tiefste an unser lebendiges Gefühl rührt. Daneben hat Vershofen aus gleicher innerer Einstellung heraus zu einer Zeit, als Amerika noch nicht Mode war und der Deutsche sich höchstens phantastische Vorstellungen davon nach Art von Bernhard Kellermanns sensationellem Roman „Der Tunnel“ machte, nämlich 1917, ein Buch über Amerika geschrieben.

Seine spätere Entwicklung zeigt ihn auf Wegen, die seine Jugendarbeit, die mit hymnischen Gesängen begann, fortleiten: er hat ein Mysterienspiel „Der hohe Dienst“ geschrieben, das unser aller Erleben im letzten Jahrzehnt auf einfachste Formen zurückzuführen sucht und einem Drang nach mythischer Feier, der in der deutschen Jugendbewegung aus dem Erlebnis unserer Tage heraus lebt, stark entgegenkommt. Man könnte sich sehr wohl denken, daß in einer festspielartigen Weise dieses Spiel vom hohen Dienst zu einem Ausdruck jugendlichen Gemeinschaftserlebens würde, denn alle Not und Qual, wie alle Hoffnung und Zuversicht dieser Tage ist in diesem Spiel geformt worden. — In seinem neuesten Roman „S w e n n e n b r ü g g e“ kehrt Vershofen zu seinen volkswirtschaftlichen Interessen zurück. Er schildert darin anschaulich die Wirtschaft des armen, an der holländischen Grenze gelegenen Heidedorfes Swennenbrügge im Rahmen der großen Wirtschaftsgeschichte Niedersachsens; aber die Landschaft bleibt in diesem Bilde im Hintergrunde: sie belebt sich erst durch das Schicksal der Menschen, das sich in ihrem Vordergrund abspielt; da-

durch erweitert sich der von Gestalten und Problemen erfüllte, aber schlicht und klar erzählte Roman zu einer Art Weltbild.

Joseph Winckler

Neben Vershofen ist Joseph Winckler durch seine Lyrik bekannt geworden: ganz stark ist bei ihm der Zug zur Verbindung von Romantik und Moderne, von Geist und Technik zu spüren. Politische Probleme reizen ihn zu lyrischer Gestaltung, so das Seestreiben der Deutschen in seinem Gedichtszyklus „Ozean“. Sein Bestes aber gibt er, wenn er sich ganz auf heimische Erde zurückzieht und die Anekdoten vom „ollen Fritz“, die Schwänke von „Doktor Eisenbart“, vor allem aber die Legende vom „Tollen Bomberg“ erzählt.

„Der tolle Bomberg“ ist ein westfälischer Schelmenroman, den Winckler im wahrsten Sinne des Wortes aus einem bereitliegenden Stoffe „gedichtet“ hat. Dieser seltene Glücksfall, daß ein wuchtiger, von tiefstem — und d. h. tragischem Humor erfüllter Stoff auf einen dafür begnadeten Dichter stößt, hat hier ein Werk zustande gebracht, das unsere zeitgebundene Literatur lange überdauern wird. Es ist ein Volksbuch (deshalb auch in einer Jugendausgabe herausgegeben), ein Buch aus der inneren Art eines Stammes geboren und für ein Volk geschaffen, das sich da um die legendäre Gestalt des Barons Bomberg gebildet hat. Niederdeutscher Humor, deftig, erdnah, witzig, derb, dabei nicht ohne tragischen Hintergrund, steckt in diesen Streichen eines adligen Eulenspiegels. Die gute Stadt Münster bildet die Szene für diese possenhaften Begebenheiten, in denen allen doch die Auflehnung eines genialischen Menschen gegen die Dürftigkeit und Enge einer allzu bürgerlich gewordenen Welt sich austobt. Vor allem aber, ganz abgesehen von aller Ästhetik und Literatur: man lacht, lacht homerisch über die verwegenen Streiche Bombergs und seiner Genossen — und manchmal lacht man sogar mit einer heimlichen Träne im Auge. Es ist Narretei, aber Narretei mit Sinn, mit Tiefsinn sogar zuzeiten, aber doch immer Narretei, die zu unendlichem Gelächter erlöst ist. Äußerlich schließt sich das Werk an die Lebensgeschichte des Barons Bomberg an, dessen Wesen und Charakter, ja dessen Entwicklung sich in den tiefsten Seiten

seines Lebens entfaltet. Mit verhältnismäßig harmlosen Streichen beginnt er, um sich zu immer tolleren Geniesprüngen des Witzes, der Laune und des Übermuts zusammenzuraffen. Den Höhepunkt bringt jene berühmt-berüchtigte Gerichtsverhandlung, in der seine Feinde ihn zu entmündigen suchen, und vor der das Gericht sich schon wochenlang vorher fürchtet. Danach beginnt ein langsames Stocken dieses humoristischen Geistes: die pessimistische Kehrseite allen Humors, dessen letzte Wurzel doch einmal Resignation vor der Wirklichkeit und eine Art von Selbstzerstörung ist, beginnt sich zu zeigen, und so schließt die Lebenskurve des Sonderlings in einer bitteren Vereinsamung, die das Los aller Humoristen von Geblüt ist. Aber am Ende steht ein Witz, der alles doch wieder in ein freilich trauriges Gelächter auflöst. Dazwischen aber: welch eine Fülle komischer Einfälle! Ja, wahrhaftig, wir Deutschen haben wieder ein großes humoristisches Volksbuch, mit dessen Helden wir lachen und weinen und in dessen Humorigkeit wir uns selber wiederfinden. Man denke: diese Zeit der Trübsal entlockt einem Dichter ein Werk, in dem echtes, fröhliches Lachen gebannt ist in einer unvergeßlichen Gestalt.

Dem „tollen Bomberg“ ließ Winckler ein so ganz und gar literarisches Werk wie den „Chiliastischen Pilgerzug“ folgen. In seinem Bestreben, der expressionistischen Mode zu folgen, hat Winckler sich hier in die reine Allegorie verirrt. Wohl leuchtet da und dort, in einer Szene, einem Wort die ursprüngliche Begabung auf. Im Ganzen aber ist das ungeheuerliche Werk mit seiner Häufung von widerwärtigen Schilderungen und ekstatischen Ausbrüchen schwer zu lesen und höchstens ein Dokument der Literatur, keine Schöpfung von dichterischer Prägung. — Ähnliches gilt auch von des Dichters nächstem Werk, der „Trilogie der Zeit“. Es sind Erzählungen, in denen die menschliche Erschütterung des Dichters bei weitem seine Formkraft überwältigt. Die erste Erzählung schildert die Verwüstung, welche die schrecklichen sozialen Verhältnisse eines Industriegebietes in einem Kinde angerichtet haben; die zweite Erzählung zeichnet am Untergange einer bürgerlichen Familie das tragische Geschehen im Ruhrgebiet während der Besetzung; die dritte endlich ist das Fragment zu einem utopisch-phantastischen Roman, der

von der Selbstvernichtung des Mammonismus und der Mechanisierung in dem Augenblicke, wo die künstliche Herstellung von menschlichen Arbeitstieren gelingt, handelt. — Diese Erzählungen sind weniger ausgereifte Dichtungen als erschütterte und erschütternde Aufschreie einer gequälten Seele.

Um so erfreulicher ist, nach diesem schriftstellerischen Zwischenspiel, die Rückkehr des Dichters zu jenen großen volkhafte, dem „tollen Bomberg“ verwandten Stoffen, die seiner Begabung bei weitem mehr zu liegen scheinen. In dem „Pumpenickel“ erzählt er seine Kindheits-erinnerungen und schafft ein rechtes Westfalenbuch. Voll toller Abenteuer, derbem Humor und Ernst steckt der „Dr. Eisenbart“; darin bringt er den etwas anrühigen Arzt des 17. Jahrhunderts wieder zu Ehren.

„Im Teufelssessel“ heißt Wincklers neues Novellenbuch, das zusammengehalten und zu einer inneren Einheit verbunden wird durch das Erlebnis südtiroler Landschaft und Menschlichkeit. Zum ersten Male versucht hier ein Dichter von Rang, grenzdeutsches Schicksal zu gestalten. Eine ganze Landschaft beginnt, mit ihrer Geschichte und ihren ewigen Problemen, die sich aus ihrer Lage an einer Völkerscheide ergeben, zu leben. Erschütternd vor allem die Geschichte vom Kampf des Lehrers Oberkofel mit den faschistischen Gewalthabern: ohne jede politische Tendenz endet gerade diese Erzählung im Bereich des höchsten Menschlichen. Im Ganzen, ein glänzender Versuch Joseph Wincklers, grenzdeutsches Leben zu sehen und zu formen.

Heinrich Lersch und Jakob Kneip

Heinrich Lersch und Jakob Kneip, deren wir in anderem Zusammenhange noch gedenken werden, sind die eigentlichen Lyriker dieser Gruppe: Männer aus dem Volk sind sie, mit allen Instinkten ihres Stammes und ihres Volkes verbunden; so wachsen ihnen Gesichte und Gedichte zu, die zum Schönsten dieser Zeit gehören, weil in ihnen die Stimme einer Gemeinschaft laut wird. Heinrich Lersch vor allem war im Kriege die Stimme des Volkes: singend von seinen letzten Erlebnissen in der Not der Zeit; er ist es nach dem Kriege geblieben. Sein schönstes Kriegsgedicht stehe hier:

Soldatenabschied

Laß mich gehn, Mutter, laß mich gehn!
 All das Weinen kann uns nichts mehr nützen,
 Denn wir gehn das Vaterland zu schützen!
 Laß mich gehn, Mutter, laß mich gehn.
 Deinen letzten Gruß will ich vom Mund dir küssen:
 Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Wir sind frei, Vater, wir sind frei!
 Tief im Herzen brennt das heiße Leben,
 Frei wären wir nicht, könnten wir's nicht geben.
 Wir sind frei, Vater, wir sind frei!
 Selber riefst du einst in Kugelhüssen:
 Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Uns ruft Gott, mein Weib, uns ruft Gott!
 Der uns Heimat, Brot und Vaterland geschaffen,
 Recht und Mut und Liebe, das sind seine Waffen,
 Uns ruft Gott, mein Weib, uns ruft Gott!
 Wenn wir unser Glück mit Trauern büßen:
 Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Tröste dich, Liebste, tröste dich!
 Jetzt will ich mich zu den andern reihen,
 Du sollst keinen feigen Knechten freien!
 Tröste dich, Liebste, tröste dich!
 Wie zum ersten Male wollen wir uns küssen:
 Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Nun lebt wohl, Menschen, lebet wohl!
 Und wenn wir für euch und unsere Zukunft fallen,
 Soll als letzter Gruß zu euch hinüberschallen:
 Nun lebt wohl, ihr Menschen, lebet wohl!
 Ein freier Deutscher kennt kein kaltes Müssen:
 Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!

Karl Bröger

In diesem Zusammenhang muß endlich noch Karl Brögers gedacht werden, der, obgleich Süddeutscher, doch den Bestrebungen dieser westdeutschen Gruppe nahesteht. Auch Bröger ist ein Mann, der sich aus eigener Kraft aus dem handarbeitenden Volke emporgerungen hat. In einem sehr schönen Roman „Der Held

im Schatten“ erzählt Karl Bröger das Leben eines geistigen Menschen, der aus dem Proletariat sich mühsam hinaufkämpft in die Sphäre, da der Geist atmen, leben und wachsen kann. Brögers künstlerische Absicht: das Persönliche ins Typische zu steigern, ist ihm gelungen. Die freudlose Kindheit in der Mietskaserne, die Atmosphäre in dem überarbeiteten Proletarierhaushalt, die frühe Absonderung des begabten Knaben, sein Schicksal als Kontorist und Gelegenheitsarbeiter, seine innere Empörung gegen die bürgerliche Welt, seine daraus fließenden Verbrechen, die Gefängniszeit, das Sichfinden der geistigen Persönlichkeit — all das ist mit epischer Ruhe dargestellt, und an dem Höhepunkt der Entwicklung strömt die Verhaltenheit der Erzählung über in den lyrischen Ausdruck. Wundervolle Verse finden sich eingestreut in den Gang der Erzählung, Verse, die jeweils in knappem Bild und rhythmischem Zug ein letztes Erlebnis, eine ausbrechende Kraft zusammenfassen. Nach dem schweren Sichfinden seiner selbst, unter dem Eindruck der Arbeiterbewegung kommen dann die sehr schönen Szenen, da der Held im Schatten aus der Vergrübeltheit und dem Eingesponnensein in sein Ich den Anschluß an die Welt der Menschen, an die Gemeinschaft der Lebendigen sucht und findet. Sein Weib und sein Kind schaffen ihm diesen Zugang zum Leben und befreien ihn von der Qual des Einzelseins; danach aber verbindet ihn der Kriegsbeginn mit seinem Volke: ganz erschütternd in ihrer Einfachheit und Sachlichkeit ist die Aussprache des Gefühls der Gemeinschaft aller zu allen, ist die Gestaltung der herrlichen Empfindung: Einheit eines Volkes, wie sie in den Julitagen 1914 trotz allem Druck der ungewissen Zukunft geherrscht hat. Es ist so viel von dem, was uns alle in den letzten Jahren bewegt hat, in diesem Buche Gestalt geworden: der Held im Schatten — ja, waren das nicht wir alle in der dumpfen Licht- und Luftlosigkeit einer Zeit, die das eine, was not tut, nicht sehen wollte, die über dem Stoff den Geist, mehr noch: die Seele vergessen hatte? Und liegen nicht in der letzten Szene des Romans Ansätze zu dem, was werden kann und soll: die Besinnung auf die urtümlichen menschlichen Verhältnisse, auf das Gefühl der Gemeinschaft, Liebe, Treue, Selbstüberwindung? Dieser Roman ist mehr als ein zufälliges Erzeugnis der

Phantasie: wie er aus der Notwendigkeit eines einzelnen Daseins fließt, so spricht er auch sein Gefühl für das Notwendige aus, das in jeder Menschenbrust lebt, die noch nicht bei lebendigem Leibe tot ist und noch nicht verlernt hat, auf die Laute des Lebens zu lauschen. Dieser Roman ist ein Anfang: er setzt ein gesteigertes, ganz gezügeltes Leben zu seiner Fortsetzung voraus, und die Fortsetzung — als die man sein Kriegsbuch „Bunker 17“ nicht ansehen kann — ist nicht bald zu erwarten, so meine ich, denn sie muß in der Verwirrung einer ganzen Zeit und Welt die Notwendigkeit einer neuen Welt vorfühlen und in Gestalten und Bildern aufwachsen lassen.

Vorerst hat uns Bröger ein volkstümliches Werkchen geschenkt, das so ganz den schlichten Geist atmet, der am Ende seines Romans hervortrat, wo er ergreifende Worte über das große Erleben des Kindes gesagt hat. Dies schmale, echt volkstümlich mit groben Holzschnitten geschmückte Büchlein ist die Legendendichtung „Die vierzehn Nothelfer“. Das sind diejenigen Heiligen der katholischen Kirche, von denen man sich in besonderen Nöten Hilfe verspricht: Christophorus, Franziskus, Sebald, Wendelin, Hieronymus, Kilian, Crispin, Hubert, Joseph, Antonius, Hilarius, Augustin, Korbinian, Florian. So alt auch diese Legendendichtung ist, Bröger weiß ihr doch einen neuen Inhalt zu geben; es ist so gar nichts Frömmelndes oder auch nur Katholisches in diesen Gedichten zu finden: diese Heiligen sind durchaus modern empfunden, und nichts als die Namen blieben von ihnen übrig; diese Legenden sind von der Not der Zeit erfüllt, in der sie entstanden, der Inflationszeit. In ihnen versinnbildlichen sich die Ideale des Arbeiters, sofern sie im Seelischen und Geistigen wurzeln. So kreist um die Gestalt des größten Einsiedlers, den heiligen Hieronymus, die „Schmetterlingslegende“. Sie ist, ganz schlicht und volkstümlich, ein Hymnus auf die Sonne, das Leben, das der Asket so lange vergeblich in seinen Büchern gesucht hat. Wie ergreifend: ein in der Sonne tanzender Schmetterling bringt das Leben des Heiligen ganz außer Fassung. Die Legende von den Schuhen dreht sich um den Namen des heiligen Crispin und ist ein Loblied auf die innerliche Güte einer im Äußeren rauhen Menschenseele; sie ist ein Loblied auf das Opfer der Tat. Die

„Legende vom Feuerofen“ handelt vom heiligen Korbinian und ist vielleicht die kraftvollste unter den vierzehn kurzen Legenden: sie ist ein Loblied auf die Frömmigkeit der Arbeit, die „mehr gilt als Sanctae Ceciliens Spiel“, wie es darin heißt, mehr als die Frömmigkeit der „schönen Seele“. Wahrlich, diese Legenden Brögers haben Aussicht, in die Schulbücher aufgenommen zu werden und können — besonders wenn sie vorgelesen werden — dem Erwachsenen, der sich genügend schlichten Sinn abseits des Literaturlebens bewahrt hat, ergreifen.

Joseph Ponten

Ganz anders als die eben behandelte Gruppe von Schriftstellern stellt sich Joseph Pontens Werk dar. Er stammt aus dem äußersten Westen unseres Landes; da, wo Belgien an Deutschland grenzt, in Eupen, ist seine Heimat. In Aachen ist er aufgewachsen, und so ist es denn kein Zufall, daß das erste seiner Bücher ein ausgesprochener Heimatroman ist. „Siebenquellen“ ist der Titel dieses merkwürdigen Buches, in dem Ponten die Atmosphäre des deutsch-belgischen Grenzlandes in einer Fülle von Typen lebendig zu machen sucht. Soziale Probleme, Standesgegensätze, Suche nach der inneren Sicherheit — ein echtes Problem aller Grenzmenschen — sind in diesem Buche, das übrigens im Technischen alle Fehler eines jugendlichen Werkes hat, höchst anschaulich geschildert.

Katholische Weltanschauungsprobleme bewegen den Dichter weiterhin. Sein Roman „Jungfräulichkeit“ ist nur unter diesem Blickpunkt zu verstehen. Katholische Mentalität wird hier mit großer Eindringlichkeit verdeutlicht. — Der erste große Wurf im Roman aber gelang Ponten erst im „Babylonischen Turm“. Die deutsche Tragödie der letzten fünfzig Jahre war, daß die Menschlichkeit und Freiheit von der Anstrengung der Leistung und des Werkschaffens aufgezehrt wurde, so daß am Ende unmenschlich gewordene Arbeitsfanatiker an die Stelle der deutschen Humanisten getreten waren. Diese deutsche Tragödie mit all der Vielgestaltigkeit ihrer Helden und Charaktere hat Joseph Ponten in seinem Roman „Der Babylonische Turm“ aufzuzeichnen versucht. Die Dichter sind, kurz vor dem Kriege, wieder geworden,

was sie in alter Zeit waren: Seher, Propheten, Vortüher künftiger Dinge. Ponten hat seit 1912 an diesem Werk gearbeitet und es erst 1918 beendet. Aufstieg, Höhepunkt und Zusammenbruch der deutschen Menschen der letzten Zeit ist in diesen Roman gebannt, der für uns Lebende erschütternd zu lesen ist, weil sein Thema das Grundmotiv aller heute lebenden Religiosität ist: was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne und nähme doch Schaden an seiner Seele. Es ist die Geschichte eines Baumeisters und seiner Familie. Aus größter Armut schwingt er sich allmählich auf zum Bauherrn großer Bauten, zum Städtegründer. Im Herzen ein reiner Tor, überwältigt ihn allmählich die Materie, die Alltäglichkeit, die kleinliche Sorge um Hypotheken und Bauvorschüsse. Im Herzen ein edler Mensch, bricht ihm doch alles Familienleben, alles herzliche Zueinander von Mensch zu Mensch zusammen unter der Tyrannei des Werkes. Und erst im Alter, nach dem äußeren Zusammenbruch, findet der große Baumeister seine Seele wieder, baut er aus Papier die Bauten seiner Phantasie, gewinnt er die Beziehung zu den Menschen, zu seinen Kindern und Freunden zurück, die ihm die Jagd nach dem Werke, die verzweifelte Arbeit und Plage während seiner starken Lebenszeit raubte. Neben dem Meister steht seine Frau Franziska; fromm, hart, furchtbar und groß im Leiden und in der Empfindung, aber verschlossen und unzugänglich der Milde und Weichheit. Und neben diesen beiden wachsen die Kinder auf; „wie in einem Hotel“, so heißt es einmal; ohne innere Berührung untereinander und mit den Eltern, Pflichtmenschen, anständig und gediegen, aber ohne seelische Werbekraft. Einer macht eine Ausnahme, aber auch ihm zügelt die harte Zucht des Elternhauses die musische Seele lange, und erst ein später Sturm der Leidenschaft macht ihn frei. Gegenüber der Baumeisterfamilie stehen die Vertreter des anders gerichteten Bürgertums: die feinen Ästhetten einer späteren Kultur, die großen Genießer einer verrohten Bourgeoisie, die Gauner und Halsabschneider einer wilden Übergangszeit. Das Bild einer Welt ist in diesem Roman aufgegangen, das Bild einer Welt, aus der wir unmittelbar stammen und von der wir wollen, daß sie auf immer versinke, weil wir ihre Seelenlosigkeit durchschaut, ihren Zusammenbruch erlebt haben.

Dem Dichter Dank, der, ohne Verzerrung, ja mit Liebe ein gerechtes Bild dieser Welt zu entwerfen sucht, und der nicht als Pamphletist (wie Heinrich Mann im „Untertan“) die Haßgefühle erregt, sondern als Dichter die Seelenfülle zu mehren, die Verantwortung gegenüber den ewigen Dingen zu wecken sucht.

Nach dem „Babylonischen Turm“ hat Ponten sein Talent zunächst in kleineren epischen Gebilden ausströmen lassen, Es sind immer wieder teils Probleme des privaten Lebens, wie in der „Uhr von Gold“ oder im „Meister“, oder Angelegenheiten einer Gemeinschaft, einer Landschaft, wie in den „Bockreitern“, die den Dichter zur Gestaltung reizen. Man spürt hier deutlich eine Neigung Pontens, in die Hintergründe der menschlichen Handlungen zu dringen, die Mechanik des Gefühls- und Willenslebens zu durchleuchten, sich Rechenschaft zu geben von den geheimen Beziehungen der Menschen untereinander, die sich hinter der Maske der täglichen Handlungen verbergen. In einer seiner folgenden Novellen, im „Urwald“, zeigt sich Ponten auf dem Weg zu einer triebhaften Ekstasik, die ihn von seinen volksmäßigen Urgründen abzuführen scheint. Dann aber gelingt ihm — nach einigen wissenschaftlichen Veröffentlichungen, über gebaute Architektur, und weiteren Novellen — wieder ein großer Roman: „Die Studenten von Lyon.“ Der Inhalt ist einfach: Fünf Lausanner Studenten, gläubenseifrige Calvinisten des 17. Jahrhunderts, wandern, getrieben von protestantischem Bekehrungseifer, in ihre Heimat und werden unterwegs von einem Kaufmann, Spitzel der Jesuiten, abgeloct und angezeigt; sie sterben schließlich als Märtyrer ihres Glaubens. Aber wie die Geschichte überlegen und doch mit tiefdringender Gestaltungskraft erzählt wird: das Heranreifen der Studenten an den Tod, die Bekehrungsversuche der Gegner — alles ist geladen von geistiger und seelischer Spannung in diesem Roman: das zeigt Pontens Können wieder auf der Höhe seines „Babylonischen Turms“. In dem Roman „Seine Hochzeitsreise“ formt er einen Ausschnitt, den Höhepunkt und Abstieg, aus dem Leben seines beinahe Landsmannes, des Aachener Freskenmalers Alfred Rethel, zu dem ihn auch seine wissenschaftliche Neigung längst hinzog.

Die Bedeutung Pontens liegt darin, daß er nicht bloß ein Dichter ist, der sich mit historischen und psycholo-

gischen, kulturphilosophischen und ästhetischen Stoffen und Fragen abgibt und sie wie ein Architekt zu gestalten und künstlerisch zu beantworten sucht, sondern daß er auch stets der Landschaft und der Weite der Welt als Reisender sein Augenmerk zuwendet; also zu jenem Typ des modernen Dichters gehört, der uns im Abschnitt „Ferne und Fremde“ noch mehr beschäftigen soll. Als Zeugnis dieses Aufnahmedranges und seiner Gestaltungskraft von Volkstum und Mensch weit über die Grenzen der engeren Heimat hinaus sei zum Schluß sein schönes und notwendiges Buch von den Auslandsdeutschen in Rußland erwähnt, das er als ersten Band eines umfassender geplanten Werkes über das Deutschtum in der Fremde unter dem Titel „Wolga, Wolga“ herausgab. Auf diesem Wege verspricht der Dichter eines der wichtigsten Dokumente unserer Zeit zu geben.

Die Dichter des Nordens

Auch im Norden ist Volkstum lebendig; vor allem in den Hansestädten lebt ein Geist der Gemeinschaft, auf dem sich Dichtung aufbauen kann. So ist es kein Zufall, daß die zwei Vertreter norddeutschen Volkstums, die wir hier zunächst herausstellen wollen, aus Bremen und Hamburg gebürtig sind.

Wilhelm Scharrelmann

Da ist zuerst Wilhelm Scharrelmann. Er hat die ganze heimliche Romantik, die den Norddeutschen tieferer Art auszeichnet, in sich. Sein Blick ist in die tiefen Schächte der Seele gerichtet, Versinken in mystische Welten ist ihm nicht fremd. Ein edles, reines Menschentum, voll echter Frömmigkeit ohne konfessionelle Bindung und Deutung ist sein gestalterisches Ziel. Dabei ist ihm Humor gegeben, volkstümliche Derbheit selbst und Behagen an der schönen Welt seiner Heimat. Er lebt und webt in der Atmosphäre der niederdeutschen Weserhauptstadt. Ihre Gassen und Kirchen, ihre Käuze und Menschen leben ihm; er kennt sie, er weiß um ihre Schwächen und Stärken, um ihre Leiden und Freuden. Aber durch sie hindurch öffnet sich ihm, indem er ins

Innere seiner selbst versinkt, ein Weg in die Weite der Welt, insofern sie vom Glanz frommen Schauens und Lebens erhellt ist.

Zwischen diesen beiden Polen spannt sich seine gestaltende Kraft: den Menschen seiner Heimat darzustellen mit allem Duft und Nebel nordischer Atmosphäre um ihn herum, und zugleich auch die tiefsten, allmenschlichen Fragen zu lösen in stiller Gläubigkeit des Herzens. Humor und legendarische Reinheit und Hoheit: das sind die Stilmittel seiner Erzählungskunst. Niederdeutsche Derbheit, Fröhlichkeit, Erdnähe und niederdeutsche Seelenzartheit, Keuschheit des Herzens und Reinheit des Gefühls sind in gleicher Weise in Wilhelm Scharrelmanns Werk beisammen.

Mit ganz stillen Erzählungen beginnt er: „Stimmen der Stille“ heißt eines seiner frühen Bücher. Ein Entwicklungsroman „Täler der Jugend“ zeigt ihn auf dem Wege zu dieser Stille des Herzens, in der Erkenntnis praktischen Christentums. Dann aber kommt auch das rein Niederdeutsche, ein feiner Humor, eine stille Gelassenheit, zu seinem Recht: „Rund um St. Annen“, „Geschichten aus der Pickbalge“, das sind norddeutsche Schicksale, die nur ein norddeutscher Mensch so gestalten kann. Mit dem Roman „Selige Armut“, mit dem Liebesalmanach „Schweigende Liebe“ nimmt er die stillen Geschichten wieder auf: es ist eine leise und zarte Kunst, nicht frei von Wehmut und Melancholie, immer aber gebändigt und erhöht im Gefühl, die Scharrelmann zu bieten hat. Sie setzt besinnliche Leser voraus, Menschen, die gerne Einkehr halten bei sich selber.

Aus seiner Entwicklung zum Religiösen heraus gestaltet er seine christlichen Werke: „Jesus der Jüngling“ vor allem, aber auch „Die erste Gemeinde“. Ein stolzer und kühner Wurf ist dieses Jesus-Buch, in dem die vor-evangelische Jugendgeschichte Jesu erzählt wird. Mit einer erschütternden Reinheit und Ehrlichkeit wird die Gestalt Jesu umrissen, wird seine Mutter, werden seine Brüder lebendig. Es ist schon etwas Erstaunliches, daß ein heutiger Mensch diese reine, zarte und schöne Legende gestalten konnte, ohne ins Triviale oder Blasphemische abzurutschen. Nur auf dem Grunde einer gefestigten menschlichen Frömmigkeit ist dieser Roman eines Jünglings, der ein Heiland wird, möglich gewesen.

Ähnliches gilt von dem zweiten Buch dieser Art in Scharrelmanns Werk: von der „ersten Gemeinde“. Ohne Aufklärungssucht, ohne falsche Verhimmelung wird das Gemeinschaftserlebnis der ersten Christen darzustellen versucht. Ganz menschlich und doch überglänzt von frommer Scheu erscheint diese erste Christengemeinde, in der Jesus ein mystisches Fortleben feiert.

Man sieht die Gestalt des Dichters sich klar herausheben aus der Fülle der Mitschaffenden: gebunden an norddeutsche Art und Innerlichkeit, ohne starke Gesten, mit unendlicher Zurückhaltung sucht er das Volkstum seiner Heimat in Schicksalen und Begebenheiten zu deuten. Nicht Heimatkunst alten Stils wird hier versucht, sondern aus der Gebundenheit des niederdeutschen Stammes wächst hier ein Mensch ins Freie und Hohe hinein, sucht hier ein Dichter sein Innerstes, das auf tiefste im Stamm und in der Heimat verknüpft ist, zu formen in Wort und Werk: Ein Stiller im Lande spricht leise, aber vernehmlich von seines Stammes Seele.

Hans Friedrich Blunck

Derber, kräftiger, gewalttätiger, bohrender ist die Begabung Hans Friedrich Bluncks, des Hamburgers. Blunck hat sich zunächst tief in die hamburgische Geschichte versenkt; er hat gleichsam den heutigen Hamburgern ihre Vorgeschichte (in den drei großen Romanen „Hein Hoyer“, „Bernd Fock“ und „Stelling Rotkinnson“) erzählt, also etwas geschaffen, was für Hamburg und seine Geschichte mit den „Ahnern“ Gustav Freytags vergleichbar ist. Es ist der Versuch, uralte Gefühlsströme, älteste Überlieferungen, die noch heute in verwandelter Form nachwirken, wieder lebendig zu machen, Gegenwart aus Vergangenheit aufwachsen zu lassen. Ein großer Organismus: so erscheint dem Dichter seine Vaterstadt Hamburg und die Landschaft, welche sie umgibt. Dieser Organismus hat seine Schicksale erlebt wie alles Lebendige; diese Schicksale sind nicht vergessen, sie wirken fort. Dichters Aufgabe ist es, sie den Menschen unserer Tage ins Bewußtsein zu heben.

So entstehen die Romane Bluncks, in denen ein geschichtlicher, ja später selbst vorgeschichtlicher Realismus sich wunderlich mischt mit Legende, Sage und Mythos.

Ganz wirklichkeitsnah steht in den drei zuerst genannten Romanen das Hamburg des Mittelalters, des Barocks, ja des frühen Zeitalters Karls des Großen wieder auf, da gerade das Christentum zu den Nordleuten gekommen war mit Feuer und Schwert und die besten Seelen zwischen zwei Religionen einen neuen Glaubensweg sich mühsam suchten.

„Hein Hoyer“ — ein Buch von Hagestolzen, Herren und Hansen: das ist ein balladenhaftes Bild aus dem bewegten Mittelalter der Hansestadt. Kampf um Demokratie, Kampf mit fremden Machthabern in Nord und Ost und West, Verrat und Treue, Liebe und Haß eines heißblütigen, überschäumenden und dann wieder karg und stolz in sich verschlossenen Volksstammes: das ist in diesem Erstling Bluncks, der noch ein wenig ungefüge und nicht ganz klar in der Komposition ist, zusammengeballt.

Die „Mär vom gottabtrünnigen Schiffer Bernd Fock“ führt den Leser in das Hamburg des Barockzeitalters: in diesem Werk Bluncks vor allem fließt Märchen und Historie durcheinander. Eine balladeske Stimmung ist festgehalten; allerlei Unheimliches geschieht; Klabautermänner und Gespenster gehen um, und doch ist's die alte, ehrwürdige Stadt Hamburg mit ihren Schiffern und Kaufleuten, Soldaten und Handelsherren, die erdhafte und wirklichkeitsnah den Hintergrund des Märchens von Bernd Fock abgibt.

Die „Geschichte eines Verkünders seines Volkes Stelling Rotkinnsen“ stößt weiter in die Geheimnisse der Metaphysik vor und bleibt doch in allem Historischen ganz realistisch. Es ist die Zeit, da die Sachsen von Karl dem Großen unterworfen werden, da man mit Feuer und Schwert den Trotz der Nordleute und ihren Glauben an die alten Götter zu brechen sucht, da man die Hamburg als Bischofssitz gründet und die fränkischen Adligen als Fronvögte über ein freiheitsgewohntes und freiheitssehnsüchtiges Bauernvolk zu herrschen versuchen. Blut, Mord, Aufruhr, wilde Wikingsfahrt ist der grausige Hintergrund für furchtbare innere Kämpfe im Herzen Stelling Rotkinnsens, in dem der altheidnische und der christliche Glaube sich zu mystischer Einheit, pantheistischer Versenkung, gläubiger Inbrunst verbinden. So

steht Stelling Rotkinnson, in dem sein Volk einen „Heliand“ zu sehen glaubte, an dem Beginn jener mystischen Überlieferung von protestierenden Nordleuten, in denen von Jahrhundert zu Jahrhundert das alte Naturgefühl wieder auflebt und sich in mystischer Inbrunst mit den Lehren der christlichen Kirche vereinigt, um so die nordische Mystik, den norddeutschen Protestantismus des Herzens immer von neuem zu begründen.

Am reinsten tritt aber das dichterische Talent Bluncks in seinen „Märchen von der Niederelbe“ zutage. Mit einer wahrhaft mythenschaffenden Kraft hat der Dichter hier eine ganze Welt von Halbwesen, von Roggenfrauen und Rauchkerlen, von Haselfrauen und Glockenweibern, von Buhmännern und Klabautern gestaltet, die ganz aus der Tiefe und Eindeutigkeit norddeutschen Wesens und norddeutscher Landschaft stammen und doch so klar und bestimmt sind, daß sie in die Phantasie des Volkes übergehen werden. Die Gebrüder Grimm haben die Volksmärchen literarisch festgehalten, Blunck hat neue Märchen geschaffen, die aber nicht dem Stile Andersen-scher oder Hauffscher Kunstmärchen sich nähern, sondern die ganze Erdwüchsigkeit und heidnische Sinnlichkeit echter Volksmärchen besitzen.

Immer tiefer versenkt sich Blunck dann in die Urzustände des Menschengeschlechtes und gestaltet auf Grund der Ergebnisse der vorgeschichtlichen Forschung phantasievoll Dichtungen mit nicht weniger mythenschaffender Kraft. Eine Menschheit, deren geographischer Horizont sich durch Technik und Verkehr, durch das Erlebnis fremder Erdteile — dem auch Blunck in seinen südamerikanischen Büchern Tribut zollt — so wie heute erweitert hat, muß auch in ihre eigene Vergangenheit weiter rückwärts schauen, um ihre Einheit tiefer zu begreifen, und sei es auch mit den Augen des Dichters. Diese Notwendigkeit — die wissenschaftlich Herman Wirth für das zwanzigste Jahrhundert wohl bahnbrechend geleistet hat und noch unermüdlich leistet — ist auch für den Dichter eine neue Aufgabe. Sie leistet Blunck in der Reihe der Romane, in denen ihm das Fühlen und Denken der Menschen vor zehn, zwanzig, dreißig und noch mehr tausend Jahren so lebhaft und deutlich beschäftigt, als handele es sich dabei um Wesen von unserem Fleisch und Blut, um ebenso für die Gegenwart und Zukunft gültige

Empfindungen. In seinem Buche — von Roman kann man hier kaum mehr reden — „Weland der Flieger“ erweckt er den alten niederdeutschen Mythos von dem sich selbst durch Kraft und Tat erlösenden Gottmenschen der Bronzezeit. Sein nächstes Buch „Kampf der Gestirne“ zeigt den vorgeschichtlichen Menschen der Steinzeit im Streit um den Götterglauben: im Kampf zwischen den Sonnen- und Mondverehrn wächst der in der Wildnis groß gewordene Held hervor, ein „Nordatlantiker“, der die Meere befährt, ein König, der unter seinem Volk den Sonnenkult einführt. Noch tiefer dringt Bluncks auf den Ergebnissen der Forschung fußende Phantasie in die Vorgeschichte, die Eiszeit, ein in seinem Roman „Gewalt über das Feuer“: darin gibt er ein Bild jenes Zeitalters, in dem der große Kampf zwischen Gott und Menschen zuerst ausgefochten wird.

Schon aus dieser knappen Übersicht erkennt man den Grundzug Bluncks: seine Neigung zu Geschichte, ja sogenannter Vorgeschichte und Urgeschichte und zu metaphysischem Suchen der Seele in einem. Was er will, ist ähnlich und doch so ganz anders wie bei Kolbenheyer: der Gegenwart Deutung ihres Wesens aus den verborgenen Kräften des ewigen Volkstums und des ewigen Menschentums zu geben. Historischer, prähistorischer Vorgang wird Symbol ewiger Geschehnisse.

Friedrich Griese

Vielleicht der stärkste niederdeutsche Erzähler unter der jüngsten Dichtergeneration ist der Mecklenburger Friedrich Griese. Er ist erst nach dem Kriege hervorgetreten, und sein Hauptwerk „Winter“ hat ihn erst eigentlich 1929 bekanntgemacht. Man merkt ihm wohl an, daß er vom Lande kommt. In der Erzählungssammlung „Das Korn wächst“ hat er uns diese Bauern seiner Heimat zuerst aus nächster Nähe geschildert: in ihrem äußeren Tun und ihrem reichen Innenleben. Schon hier zeigt sich die Wesensart des Dichters und seiner Gestalten: es gibt für ihn kein Außen noch Innen: Bauer und Boden, Seele und Landschaft, Mensch und Natur sind eins. Wer mit dem Dasein in seiner Tiefe verbunden ist, wer die Wirklichkeit täglich so dicht sieht und begreift, hat auch scharfe Sinne, kräftiges Auge und Ohr für das, was hinter den Dingen und Menschen als Ahnung, als Schicksal, als

Naturgewalten schlummert und sein Wesen treibt. Diese Allzusammenhänge und Urtiefen des Lebens gingen dem Bauern am wenigsten verloren. Der so innig mit Boden, Natur, Geschlecht, Haus und Hof, Sitte und Brauch verwachsene Mensch lebt und webt im Rhythmus des Allgeschehens von Sonne, Mond und Sterne, im Rhythmus der Jahreszeiten, von Tag und Nacht, mit Feld und Wald, Tier und Mensch. Es ist ein ewiger Kreislauf von Leben und Tod, von Kommen und Gehen, von Verirren, Verwirren und Wiederzusammenfinden auch im Leben dieser Bauern.

Diese unheimliche Welt in unserm Alltagsleben, das geheimnisvolle Leben in unserm nächstliegenden Tun und Treiben bringt uns Griese in seinen Bauern-Erzählungen und Romanen durchsichtig nahe. Es geschieht scheinbar wenig darin, und doch handelt es sich um das große Werden und Sein des Menschentums und der Naturwelt, das hier zwischen den Zeilen aus den kargen Worten der Bauern zu lesen ist: eine Spannung von Belebtheit und Beseeltheit steckt in dem dumpfen triebhaften Leben dieser Menschen: langsam und schwer wie der Atem der Natur ringt sich ihr Tun aus den tiefen Gründen ihres Blutes hervor; nichts vermag an ihrem Dasein zu ändern, als was Natur um und in ihnen ändert.

Nichts ändert die Katastrophe des Krieges an der inneren Fremdheit zweier Namensbrüder, auch wenn der eine angeblich gefallen ist, der andere dessen Witwe heiratet und unverdrossen als Frau behält, als der erste Mann aus dem Kriege unerwartet dennoch heimkehrt und, schwach wie er ist, unerkant als Knecht auf seinem eigenen Hofe weiterlebt. Ein Kleinbauer der einsamen Heide verliert Vieh und Geld, den guten Knecht und die Ehre der Tochter durch die Franzosen: aber seine ganze Widerstandskraft und die seiner Ahnen bricht erst los, als sie ihm die letzte Garbe nehmen, und als die letzte Verbundenheit zwischen Mensch und Natur gelöst ist. (Beide Geschichten befinden sich in dem Erzählungsband „Die letzte Garbe“.) — Jede Verletzung alter Sitte zwischen Bauerngeschlechtern rächt sich selbst. Ein dekadenter Hofbauer hat mit seiner Magd ein uneheliches blödes Kind gezeugt: er verheimlicht es, ja schwört, als ihm das nicht mehr gelingt, einen Meineid, um die Ehre des Sohnes zu retten, er selbst endet trostlos im Moor.

(„Die Flucht“.) — Wer mit noch so armer Erde verbunden ist, wer die Last des Lebens, Qual, Not, Mühe des Daseins noch so schwer trägt, kann sich nicht daraus befreien: alle Wollust und Üppigkeit der Städte dient nur um so mehr seinem Verfall. (Roman „Tal der Armen“.) — Es gibt kaum eine Erzählung, in der die innige Verbundenheit zwischen Mutter und Sohn, zwischen Sohn und Vater lebhafter dargestellt ist als in Grieses Roman „Sohn seiner Mutter“. Es ist, als ob nichts Besonderes geschieht: Die Geburt eines stummen Sohnes, einer Schwester, alltägliche Leiden und Sorgen der Mutter, bei deren Tode der Junge plötzlich die Sprache wiedergewinnt, das Leben des Mannes mit einer anderen Magd, sein Umgang in Dorf und Nachbardorf, seine Arbeit in Haus und Hof, die Schule, Vater und Sohn. Und doch, was ist alles zwischen diesen knappen Sätzen zu lesen: das unheimliche Walten des Schicksals in diesem Geschlecht, diese Leibverbundenheit und Schuldzusammenhänge, das dumpfe Leben und das plötzliche Erkennen und Erwachen in der Mutter, im Sohn, im Vater. — Und dann der große, breit angelegte, trotz seines Umfangs aber spannend zu lesende Roman „Winter“: die Geschichte eines ganzen niederdeutschen Dorfes, „Der langen Reihe“. In drei großen Epochen vollzieht sich das Geschick der Menschen: Vorzeichen, Zeichen gehen der Erfüllung voran, und jedesmal leiten die Geschehnisse in der Menschenwelt große Naturkatastrophen ein, unheimlich gehnt von den Menschen und gleichgültig oder widerstandsfähig, je nachdem demütig und mutig von den Helden (Jona und Gritta) ertragen: mit Viehseuchen, Dürre, Krankheit, Tierplagen beginnt der Verfall und mit einem furchtbaren, alles Leben tötenden Winter, mit Sittenverfall und Geistesverdunkelung bei Knechten und Hofbauern endet der Verfall, nur ein Paar rettet sich, die Weisheit des alten Kroog bewahrheitend: „Und auch in früheren Zeiten hat es Völker oder Gemeinden oder Geschlechter gegeben, denen es ergangen war, wie es den Höfen erging. Sie waren einmal alt geworden, trübe, zehrten vom letzten Tropfen, versiegten mit ihm. Dafür war dann ein anderes Volk, ein neues Geschlecht in den Tag getreten und hatte die Dinge weitergeführt. Aber auch das wußte er, daß niemals eine Gemeinde, ein Volk bis auf den letzten Mann unterging. Ein Mensch

blieb, vielleicht zwei. In ihnen trieb der alte Stamm noch ein letztes Reis, gab Blüte und Frucht und zeigte, wie stark er einmal gewesen war."

Die Sprache paßt sich bei Griese durchaus dem Inhalt an, bald ist sie breit ausladend und stimmungsträchtig, besonders in den wundervollen Naturschilderungen, die vom Idyll bis zum Sturm wechseln, bald ist sie so wortkarg und knapp wie die Menschen, die er uns schildert. Alles in allem: Griese hat schon in dem, was er bisher schuf, Bleibendes für die deutsche Dichtung geschaffen. Es lebt in ihm etwas von der Kraft seines großen Landsmannes Ernst Barlach.

Die Dichter des Ostens

Mit einem guten Teil ihres Werkes verkörpern Gerhart Hauptmann und Hermann Stehr die literarische Bewegung des deutschen Ostraumes. Beide begannen mit ausgesprochenen Mundartwerken; beide wuchsen aus einer bestimmten schlesischen Atmosphäre heraus; beide leben und weben eigentlich bis auf den heutigen Tag in einer stammeshaften Bindung an ihre Heimat. Stehrs Novelle „Der Schindelmacher“, seine „Geschichten aus dem Mandlhaus“, sein Roman „Nathanael Maechler“, seine ganze große Naturlyrik sind ohne diesen festen Zusammenhang mit schlesischer Natur und Heimat gar nicht zu denken. Das gleiche gilt für eine ganze Reihe von Gerhart Hauptmann-Werken: für die „Weber“, für „Rose Bernd“, für den „Fuhrmann Henschel“, für den „Narren in Christo“: schlesische Menschen, schlesische Landschaft, Sage, Mythe, schlesisches Volkstum ist hier in dichterischen Gestalten und Ereignissen für immer festgebannt worden.

Auch sonst ist der deutsche Ostraum, besonders in der letzten Generation, nicht stumm geblieben. Für die jüngere Generation nenne ich nur diese Namen: Arnold Ulitz, Will-Erich Peuckert für Breslau und Schlesien, Axel Lübbe für Ostpreußen, Frank Thieß fürs Baltikum. Alle diese Dichter gehören gewiß nur mit einem Teil ihres Werkes dieser neuen Heimatliteratur an, aber sie sind doch, vor allem in ihren An-

fängen, gar nicht von dem Duft und der Atmosphäre ihrer Heimatlandschaften zu trennen.

Über Arnold Ulitz wird an anderer Stelle alles Wesentliche gesagt werden, so deuten wir hier nur an, daß sein Roman „Die Bärin“ etwa und viele seiner Novellen durchaus die Stimmung des deutschen Ostens, die Atmosphäre Breslaus atmen; jene schwerblütige Mischung germanischer und slawischer Elemente, die für den ostdeutschen Menschen so kennzeichnend ist, spricht sich deutlich in vielen Schöpfungen von Ulitz aus.

Will-Erich Peuckert ist ganz bewußt Heimat-schriftsteller jener neuen und geistigen Art, wie wir sie für Westdeutschland an dem Kreis der Werkleute auf Haus Nyland, für Norddeutschland an Scharrelmann, Blunck und Griese kennenlernten. Sein bisher wichtigstes Werk ist „Luntroß“: die Gestalt eines märchenhaften, legendarischen schlesischen Eulenspiegels geistert durch dies Buch, in dem modernstes Leben und ferne Vergangenheit einer Landschaft sich höchst barock mischen.

In seinem letzten Buche „Zwei Lichte in der Welt, Geschichten aus dem Walde“ leben Gestalten und Symbole des schlesischen Volksglaubens mit dichterischer Kraft wieder auf. Auch sonst greift Peuckert gern in schlesische Geschichte, wie sein Buch über Jacob Böhme und sein großes Werk über die „Rosenkreuzer“, jene merkwürdige Sekte des 17. Jahrhunderts, zeigt, das zugleich großen Wert für die Erkenntnis der religiösen Gemeinschaft des Protestantismus hat. Peuckerts Heimatliebe offenbaren endlich seine schöne Sammlung „Schlesischer Sagen“ und seine „Schlesische Volkskunde“. Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß sich Peuckert für die Herausgabe des Nachlasses und der gesammelten Werke eines anderen schlesischen Dichters der Gegenwart mit allem Nachdruck eingesetzt hat — gemeint ist Carl Hauptmann, der nur allzu leicht in den Schatten seines großen Bruders Gerhart Hauptmann geriet, ohne es zu verdienen. Carl Hauptmann ist zwar nicht als Künstler so bedeutend wie sein Bruder — sieht man von seinem stimmungsvollen Künstlerroman „Einhart der Lächler“ ab — doch ist er menschlich überaus sympathisch hervorgetreten, nicht nur etwa in seinem sozialen Roman „Mathilde“, der aus dem Leben einer armen Frau

erschütternd erzählt, sondern gerade in unserem Zusammenhange in der tieferen und treuen Verwurzelung in seinem schlesischen Heimatboden, wie die große Zahl seiner Novellen und Erzählungen zeigt. Seine Kraft als politischer Visionär (in dem Nachlaßwerk „Tantaliden“) verdient im Zusammenhange mit Heinrich Manns „Der Kopf“ der Erwähnung.



Axel L ü b b e hat in dem großen Roman „Gottes Geheimnis über meiner Hütte“ sehr viel von ostdeutscher Landschaft und ostdeutschem Menschentum festgehalten. Mag es auch die Entwicklungsgeschichte eines Künstlers sein: entscheidend für die Menschen dieses in seiner Art großartigen Romans ist die ostdeutsche Art, diese eigentümliche Bindung an gesellschaftliche Vorurteile, dieses übertriebene Pflichtgefühl aus innerer Unsicherheit im Menschlichen, diese karge und harte Lebensform, diese grüblerische und zwiespältige Haltung zum Dasein.

Und endlich Frank Th i e ß. Die ganze Landschaft und Gesellschaft Livlands ist in seinem ersten großen Romanwerk „Die Verdammten“ aufgefangen. Man kennt die adligen Typen, man kennt die Juden, die Pastoren, das Volk, man kennt die baltischen Gutshöfe, Wald und Weiher, Meer und Strand, Feld und Wiese Livlands, wenn man dies schöne Buch gelesen hat. Man begreift vor allem, auch in diesem furchtbaren Schicksal einer Geschwisterliebe, wohin die Inzucht und Abgeschlossenheit dieser versprengten deutschen Oberschicht führen kann. Es ist das Bild einer ganzen Landschaft, mit aller Vielfältigkeit ihrer Natur, ihres Menschentums, ihrer gesellschaftlichen Schichtung, das Thieß mit der ganzen Scharfsichtigkeit der Liebe in diesem Werke malt. Wahrhaftig: wenn das nicht edelste Formung des Lebens eines Stammes ist, so gibt es keine Heimatliteratur. Aber, und das ist das Schöne dieser neuen Art von Heimatdichtung: sie strebt aus dem Provinziellen ins Weite des allgemeinen Menschentums — und niemand stärker als Frank Thieß läßt diese lebendige Tendenz der Zeit in seinem baltischen Roman offenbar werden. Er hat ihr ja vielfach noch anderen Ausdruck verliehen in Schrift und Dichtung, Platz schaffend für die neue und werdende Gesellschaft (etwa im Roman „Der Leibhaftige“), insbesondere für die

neue Jugend (in der Kindergeschichte „Abschied vom Paradies“ und in der Darstellung jungen Lebens, das vor den „Toren der Welt“ steht, sehnsüchtig ins Weite verlangt, im Überdrang der Kräfte fast an sich selber zerbricht, ungeduldig, übermütig, melancholisch in Extremen lebt, zwischen Himmel und Hölle jählings schwankt).

Siebentes Kapitel

Ferne und Fremde

Waldemar Bonsels

Alle Romantik sucht Ferne und Fremde. Auch der neuromantischen Bewegung ist dieser Zug ins Exotische nicht verschlossen. Sie schweift gern und viel nicht nur in die historische Vergangenheit, sondern auch in fremde Kulturen der Gegenwart oder auch in das verborgene Leben der Tiere, das eine Welt für sich bedeutet. Niemand ist für diese doppelte Tendenz der Neuromantik zum Fremden und Fernen kennzeichnender als Waldemar Bonsels.

Die Menschen unserer Zeit sind, soweit sie tieferes Gefühl für unseren Kulturzustand und tiefere Einsicht in unsere Lebensverhältnisse haben, sehr geneigt, dem Gedanken einer Rückkehr zur Natur Raum zu geben. Man möchte die Ungebrochenheit und Naivität des primitiven Lebens wieder empfinden und kommt aus diesem Wunsch heraus in Spannung mit der Zivilisation. Idyllische Träume und satirische Abwehr: wer sie erfaßt und gestaltet, der darf der Liebe dieser Zeitgenossen sicher sein, zumal wenn er es mit Freiheit des Gemüts, mit Humor und Weltfrömmigkeit tut. Idylliker nun und Satiriker, Humorist und Lebensliebhaber, Kenner des Lebens und Bekenner Gottes in der Natur ist Waldemar Bonsels, und die Art, diese Erlebnisse zu gestalten, weist ihn auf das Leben der Tiere und der Natur: hier, im Walten der untermenschlichen Kräfte, enthüllt sich ihm die Größe und Furchtbarkeit des Lebens und reißt ihn hin zu ehrfürchtiger Liebe und glühender Hingabe an die Natur.

Bei seinen Tierbüchern „Himmelsvolk“ und „Die Abenteuer der Biene Maja“ erinnert man sich, daß die Romantiker aller Zeiten — Cervantes in den „Gesprächen

der Hunde Scipio und Berganza" und E. T. A. Hoffmann im „Kater Murr“, Tolstoi im „Leinwandmesser“ — am Tiere, als dem naiven Wesen, dem außermenschlichen Leben das Dasein der Menschen maß. Ganz das nämliche tut, aber mit weniger Galle und mehr idyllischem Humor, der moderne Romantiker, wenn er im „Himmelsvolk“ die Abenteuer und die Erlösung eines zarten Elfen schildert und dabei eine Waldwiese mit all dem Getier auf ihr lebendig werden läßt. Wunderschön treten die Charaktere der Tiere in Taten und Leidenschaften, in Kampf und Liebe heraus, und über der Schilderung schwebt eine große Güte und Weltandacht und ein feiner Spott gegen das ach so ähnliche Treiben der Menschen. In den „Abenteuern der Biene Maja“ werden wir in das Leben der Insekten versetzt; wir begleiten die Biene Maja, welche in tollem Abenteuerdrang dem Stock entflieht, auf ihrem Lebenswege; Abenteuer hat sie mit der Heuschrecke und dem Mistkäfer, mit der Libelle und der Fliege, mit der Spinne und der Wanze und am Ende mit den erbitterten Feinden der Bienen, mit den Hornissen. Alle diese Abenteuer sind das äußere Gerüst, an dem sich eine Fülle von tiefer Empfindung, von Welt- und Tierkenntnis aufrinkt: wie hier in den Charakteren der Tiere die menschlichen Schwächen und Tugenden gespiegelt erscheinen und doch alles dadurch, daß es in der unter- und außermenschlichen Natur sich vollzieht, heiter und leicht wird — das läßt wirklich an Berganzas Gespräche und Kater Murrs Betrachtungen denken, nur daß die idyllische Harmonie von Bonsels Natur und seine Liebe zu allem Lebendigen die Bitterkeit in Güte löst und dem Werk so an Liebe gibt, was es an Größe der ironischen Weltbetrachtung und an Wucht des Angriffs verliert.

In der mechanisierten Welt ist der Abenteurer, der Mensch auf Reisen und Wanderschaft, der eigentliche lebendige Mensch; so liegt es ganz im Zuge der Entwicklung des Dichters, aus dem Erlebnis einer Indienreise eine interessante Dichtung zu gestalten. Wieder ist es die Natur, die den Dichter auf seiner „Indienfahrt“ anzieht: die Natur spricht zu ihm von ihren Wundern und Schrecken, von ihren Geheimnissen und Abenteuern, von ihrer tiefen Weisheit, Güte und Fruchtbarkeit. Es ist unmöglich, die Glut dieses Buches aus Rausch, Fieber, Weisheit und Liebe zu zergliedern. Eine künstlerische

Möglichkeit der Gestaltung von Reiseeindrücken in Form von Novellen aus dem Naturleben und aus dem Menschenleben, soweit es Natur eines Landes ist, taucht hier auf. Das Erlebnis „Indien“ ist für Bonsels das Erlebnis einer Natur ohne Konventionen, ohne Zivilisation, ohne Mechanisierung des Lebens. So handelt der Hauptteil des Buches „Indienfahrt“ von den Tieren und von den Dschungeln, die der abenteuernde Dichter durchstreift nach Laune und ohne Plan, immer auf der Suche nach reiner, ungetrübter Natur voll Qual und Lust, voll Größe und Grausamkeit. Schilderungen von Tierschicksalen und Betrachtungen, die sich an Erlebnisse mit Tieren knüpfen, Entdeckungen in der eigenen Seele, veranlaßt durch den scheuen Blick oder durch die Grimasse eines Tieres — das sind die wesentlichen Bestandteile des Werkes, und auf dieser empfindungsreichen Betrachtsamkeit ruht sein größter Wert. Die Menschen aber, Frauen und Brahmanen, spielen nur insofern in das Leben Indiens hinein, als in ihnen die Natur des Landes Geist und Seele, Sprache und Philosophie geworden ist. Alles einzelne, aller Eindruck, aller Bericht, gewinnt in diesem Reisebuch Leben durch die zarte und schöne Seele des Dichters, dem Indien und seine Wunder Ausdruck des einen großen Wunders Gottes sind. So wird der Leser vom stofflichen Reiz, vom Interessanten zur Philosophie, zur Betrachtung, zum Miterleben einer Dichtung, deren Gegenstand ein wirkliches Land ist, geleitet, und aus einer Summe von Reiseeindrücken wird ein phantastisches, großartiges und kühnes Gemälde des Lebens, wie es überall aus Gott fließt und zu seinem Ursprung zurückflutet.

Bonsels ist ein Liebhaber des Lebens überall da, wo es nackt und ungebrochen waltet: im Abenteuer und im Tiere, in der Natur und im Phantasten. So ist es begreiflich, daß der Freimacher der tiefsten Lebensgründe, der Krieg, für Bonsels eine Erschütterung sondergleichen war. Er hat als Kriegsberichterstatter in Ost und West empfindsame Kriegsberichte, „Die Heimat des Todes“, geschrieben. Es sind kleine Skizzen, manchmal novellenartig zugespitzt, in denen Episoden aus dem Völkerringen in der Empfindung eines Dichters Form und Deutung gefunden haben.

In der weiteren Entwicklung seines Talents hat

Bonsels sich mehr und mehr an der Gestaltung menschlicher Schicksale versucht. Mit den „Menschenwegen“, diesen Aufzeichnungen eines Vagabunden, begann dieser Entwicklungsweg von Bonsels; mit „Eros und die Evangelien“ setzte er seine Versuche fort. Was in seiner früheren Entwicklungsperiode nicht mit gleicher Deutlichkeit zutage trat: eine gewisse sentimentale Literatenhaftigkeit, eine gewisse Übertriebenheit des Gefühls, eine gewisse falsche Übersteigerung des Pathos, das wird in diesen späteren Büchern von Bonsels sehr deutlich. Er hat sich, als er die Kleinmalerei seiner früheren Zeit beiseite setzte und nun an großen Weltanschauungsromanen sich versuchte, unzweifelhaft übernommen und ist in einem peinlichen Aposteltum geendet, auf das die milde Besinnlichkeit seiner früheren Schriften mit ihrer herzlichen Romantik noch nicht hindeutete. So scheinen uns diese früheren Werke bis zur „Indienfahrt“ wertvoller als die anspruchsvolleren Erzeugnisse seines späteren Kunst- und Weltanschauungsfließes, mit Ausnahme vielleicht des Buches „Mario und die Tiere“, in dem er wohl auch nicht einmal die Ursprünglichkeit seines Schaffens, welche seine „Biene Maja“ auszeichnet, wiedergewinnt.

Max Dauthendey

Neben Bonsels ist es vor allem Max Deuthendey, der den romantischen Drang nach Ferne und Fremde in sich verspürt hat und ihn in Gestalten zu bannen suchte. Er begann, wie so viele seiner Generation, unter dem Einfluß Stefan Georges und des Symbolismus, mit reiner Lyrik. Aber schon sein erstes bedeutsameres Prosabuch zeigt ihn der Ferne verfallen: „Lingam, zwölf asiatische Novellen.“ Bald finden wir ihn denn auch auf Fahrten in die weite Welt hinaus. Japan wird ihm zum Erlebnis; die „Acht Gesichter am Biwasee“ entstehen. Vielfältig ist seine theatralische Produktion; mit den „Spielereien einer Kaiserin“ erringt er denn auch einen starken Bühnenerfolg. Aber bald treibt es ihn wieder hinaus in die Fremde. Rückblick auf die Heimat wächst dem Wandernden zu. „Der Geist meines Vaters“ und „Gedankengut aus meinen Wanderjahren“ sind die reifsten Werke seines Talents. Der Krieg ereilt ihn im fernen Osten; er erzählt noch „Geschichten aus den vier Winden“; dann muß er sich

nach Java retten, und dort erliegt er, noch vor Kriegsende, dem Klima, der Sehnsucht, dem Leid um die ferne Heimat.

Spät erst hat dieser Romantiker von Geblüt seine eigentliche Bestimmung gefunden: aber er ist doch schließlich nach dem fernen Osten gelangt und hat versucht, die Seele der fremden Völker, die er besucht hatte, zu deuten, indem er Geschichten aus ihrem Leben zu gestalten suchte. Mit ihm beginnt die Neigung der deutschen Schriftsteller, sich tief in die Seele des Ostens zu versenken, Gestalten der Fremde zu beschwören, hinauszufahren, um zu schauen, zu lauschen, zu philosophieren und fremde Völker und Seelen zu beschwören.

Willy Seidel

Im Zuge dieser Entwicklung steht auch Willy Seidel, dessen Besonderheit geradezu die Gestaltung moderner Probleme des Orients ist. Die Rassenfrage vor allem, das Verhältnis des weißen Mannes zum Farbigem, die Umwälzung der orientalischen Zustände durch den Einbruch westlicher Zivilisation ist das Thema seiner Romane und Novellen, von denen „Der Sang der Sakije“ in Ägypten spielt, der Novellenband „Der Garten des Schuchan“ die dort angeschlagenen Motive weiterspinnt. „Yali und sein weißes Weib“ zeigt schon im Titel das Problem, und im „Buschhahn“ hat der Dichter ein sehr schönes, dichterisch reiches Lebensbild eines Europäers gegeben, der im Klima der Südsee, in der Üppigkeit des dortigen Naturlebens sich allmählich verliert.

Hans Grimm

Herber und wirklichkeitsstärker als Dauthendey und Seidel stellt sich Hans Grimm dar, der eigentliche Schöpfer der neuen Kolonialerzählung und des neuen Kolonialromans, dem vor allem Afrika zum Erlebnis geworden ist. Es sind insbesondere Novellen aus Südafrika, die ihn bekannt gemacht haben, Der Kampf zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Bur und Nigger, der Kampf der Kolonisten mit der fremden Natur und dem fremden Menschentum Afrikas: das sind seine Stoffe. Aber wie er sie meistert, ist fast einzigartig in deutscher Erzählkunst, knapp, klar,

herb formt er die unter den Titeln „Der Gang durch den Sand“, „Die Olewagen-Saga“, „Der Ölsucher von Duala“, „Der Richter in der Karu“ veröffentlichten Novellen und Erzählungen. In seinem vielbesprochenen zweibändigen Roman „Volk ohne Raum“, einem Epos in Prosa, zeichnet er den Lebensweg eines landlosen tatkräftigen Deutschen aus den übevölkerten Gebieten an der Weser und erörtert zugleich das deutsche Problem der Raumnot. Es ist ein erstaunliches, in vielen Teilen starkes Buch: zugleich der erste und einzige „politische Roman“ in ganz besonderem Sinne. Nicht weil darin viele Leitartikel stehen — Predigten des Verfassers aus der Perspektive eines sozialdenkenden Deutschnationalen, die das Buch, rein vom Dichterischen gesehen, eher belasten als heben —, sondern weil das Lebensschicksal dieser deutschen Menschen zugleich das Auf und Ab der deutschen politischen Entwicklung im letzten Jahrhundert zeigt. Es ist ein Buch der Anklage gegen die übermäßige Industrialisierung Deutschlands, ein Buch des Zornes gegen deutsche Parteizersplitterung, ein Buch der Trauer über das Unterliegen Deutschlands im Weltkrieg. Und am Ende: es ist ein forderndes Buch, das aufrufen will für Siedlung deutscher Menschen in Übersee, in großem Stil, weil wir ein „Volk ohne Raum“ sind. Es ist ein Buch mit innerer Sendung, wenn auch gewiß kein Tendenzroman; es gibt wirklich ein Weltbild, eine umfassende Darstellung des Lebens, nicht nur eines einzelnen Helden, sondern einer ganzen Menschenschicht und in ihrem Schicksal eines ganzen Volkes. Seine Kunst der Darstellung ist phrasenlos, wie alte nordische Saga-Kunst. Alles ist gefüllt bis zum Bersten mit Spannung, menschlichem Schicksal, heroischem Kampf. Es ist eine durch und durch männliche Kunst, diese Erzählkunst Hans Grimms, und eben deshalb ist sie so selten.

Alfons Paquet

Nach Hans Grimm ist in diesem Zusammenhange Alfons Paquet, ein gebürtiger Rheinländer, an letzter und nicht weniger bedeutender Stelle zu nennen. Er hat sich, vom Studium der Volkswirtschaft herkommend, überaus vielseitig als Lyriker und Dramatiker, vor allem aber als Erzähler, Feuilletonist und Reiseschriftsteller hervorgetan.

Eine Vorstellung von seiner Lyrik und seiner Einstellung gewährt schon eines seiner frühesten, deshalb noch keineswegs reifsten Gedichte „Das Lob des Vaterlandes“, das in dem „Zeit- und Reisebuch in fünf Passionen“, betitelt „Auf Erden“ steht und darin es heißt:

„Herrlich, in fremder Sprache fern von der Heimat
das Lob des Vaterlandes zu lesen!

Es wühlt Ungeduld ins Herz des Jünglings,
Der fern draußen unter Fremden sich durchkämpft
Und nur den Sternen der Heimat winkend die Heimat
grüßen kann;

Es ermutigt den Mann, der in einsamer Stellung, am
Feierabend harter Arbeit

Bitter leidet, von seiner Sippe abgetrennt zu sein.
In der Heimat laßt uns zu den Sternen aufsehen, die
uns alle bescheinen,

Zu unsern hohen Dingen über aller Arbeit,
Die auch der Fremde sehen und loben muß, zum
Ansporn für die seinen;

Zu den Sternen, die hoch stehen über diesem Geschlecht,
Die hoch leuchten über seinen Sendlingen in der Welt
und über den Enkeln.“

Paquet ist Augenmensch; dafür ist folgendes Gedicht charakteristisch:

„O meine Augen, die mich aus der Enge befreien!
Ich kann die Seele der Welt sehen: den Himmel, höher
denn alles was geschieht.

Ihr sättigt mich mit Behagen an den unendlichen
Mischungen des Lichts.

Ihr jauchzt dem Blitz entgegen, und wenn er euch
erschläge!

Ihr hebt euch vor die Sonne und leidet vor Entzücken,
badend, ganz durchflossen von ihrem Feuer.

Ihr wollt hineindringen durch dies einzige Tor!
Bis ihr ohnmächtig werdet, geblendet vor lauter Wonne.
Wenn ich sterbe, wandert ihr in der Runde, ihr am
längsten Glücklichen!

Und sagt allen Dingen, daß ich gehe.

Meine Seele gewinnt Flügel, und ihr richtet sie ins
Freie.

Bliebe auch mein Mund ohne ein Wort an Gott:
Ihr seid die Träger meiner Seele, ihr erhebt sie vor
das herrlichste Angesicht."

Es ist unmöglich, mit wenigen Worten einen Begriff zu geben von dem Umfang der Begabung, den schon Paquets Lyrik zeigt, angefangen von den frühen Gedichten, zu denen auch die „Lieder und Gesänge“ rechnen, bis zu den vollends in freien Rhythmen gedichteten epischen Schilderungen des „Held Namenlos“, den „Drei Balladen“ (Chikago-Ballade, Ballade über den Quäker George Fox, Die Botschaft des Rheines) und den Hymnen und Gedichten „Amerika“. Es finden sich in diesen Bänden ebenso volksliedhafte Töne wie an Novalis, Hölderlin, Walt Whitman erinnernde: mysteriöse, hymnische, visionäre Gedichte. In den bänkelsängerischen Ton der Balladen mischt sich die nüchterne Sachlichkeit des Volkswirtschaftlers mit der dichterischen Hingerissenheit von der Massenseele; in den frühen, schon 1902 veröffentlichten Gedichten finden sich neben jugendlich - träumerischen schalkhaft - graziöse, derb-humorvolle Gedichte, ja die Form und Fülle Goethes begegnet uns wie in dem tiefgläubigen, reinempfundenen Gedicht „Der Schiffbrüchige“:

Entronnen aus der Wetter Eile,
Der großen Brandung zugewandt,
Erfäß ich schon die starken Seile,
Die mich hinüberziehn zuland.
Ich grüße bang der Firnen Schein,
Ich glitt im Spiel der Tag und Nächte,
Ich soll ins Reich der Feermächte
Für immer nun gerettet sein?

So stranden meine kühnen Kiele,
Der Stolz der Masten ist gefällt,
Doch sagt mir nicht, ich sei am Ziele,
Wo nur das Fahrzeug mir zerschellt.
Den Kampferschöpften nehmt ihr auf
Und mahnt ihn zu geduldigen Jahren,
Bis er von neuem werde fahren
Und folgen seiner Sterne Lauf.

Von einer anderen Seite seines Wesens und Schaffens zeigt sich Paquet dann in seinen Dramen, darin er

kräftige, revolutionäre Stoffe anpackt: „Sturmflut“ (alles andere als ein Lesedrama) gibt in expressionistischer Form ein revolutionäres Zeitbild, gleichsam das ideale Bild der russischen Revolution; die Entwicklung des Revolutionärs zum wahren Führertum. Ganz anders das in runderer Form gedichtete Drama „Fahnen“, ein „dramatischer Roman“, zur Zeit des Chicagoer Arbeiteraufstandes 1886 spielend. Um die Dichtung mit dem so politischen Stoff auf eine höhere Ebene zu heben, schickt der Dichter dem Werk ein Vorspiel auf dem Puppentheater voran. In dem weihevollen und tiefreligiösen Drama „Limo, der große beständige Diener“ handelt es sich (in chinesischer Einkleidung ähnlich dem „Kreidekreis“ von Klabund) um den sieghaften Opfertod des Guten und Reinen. Wie Christus vor Pilatus steht Limo vor dem Richter und dem Volk: „Des Dienens Würde heißt mich schweigen. Doch ist des Dieners Tod für seinen Herrn nicht Schande“, „In Ehrfurcht vor den Ahnen und vor dem, der Urteil spricht, vertraue ich mich der Welt“.

Wohl selten wurde ein Roman mit dem scheinbar anspruchsvollen Titel „Die Prophezeiungen“ nüchterner, schlichter, bescheidener begonnen wie mit den Worten des selbst erzählenden Helden: „Was ich in den folgenden Blättern aufzuzeichnen gedenke, wird dem Leser zuerst wie ein Bericht über allerhand Erlebnisse und Fahrten eines Menschen erscheinen, den eine unruhige Zeit in ihre Wirbel zog, um ihn schließlich wieder wie ein Werkzeug, das einen nebensächlichen Dienst getan hat, an seinen bescheidenen Platz zurückzulegen.“ Und doch handelt es sich in dieser Ich-Erzählung (in Erinnerung an das Drama „Sturmflut“) um nichts Geringeres als die tiefe Erfassung und dichterische Gestaltung des Bolschewismus als psychologischen und visionären Phänomens. Der letzte Nachkomme einer alten schwedischen Gelehrten- und Beamtenfamilie erlebt, begleitet von einer befreundeten Gräfin, während der Kriegs- und Revolutionszeit in allerlei Begegnungen mit Menschen und auf Abenteuern unter anderem im „Großen Vaterland“ (Deutschland) und in der „Hohen Nördlichen Gemeinde“ (im neuen Rußland) eine Art Wiedergeburt zum Leben durch die (wie der Held selbst sagt) „unerhörten Triebe, Zustände und Bewegungen

dieser Zeit“. Die seltsame Mischung von Wirklichkeits-schilderungen und dichterischer (an spanische und italienische Abenteuerromane erinnernder) Einkleidung macht den Roman in der Tiefe nicht leicht verständlich, hebt ihn aber doch, sowohl nach Form wie Inhalt, über die meisten Erzeugnisse der expressionistischen Literatur hinaus, denn er ist eine wirkliche Dichtung, welche mit einem Wort: die Wiedergeburt eines Menschen durch den Fiebertraum des Bolschewismus zum Gegenstande hat. — Ein anderer Roman Paquets „Kamerad Fleming“ gehört zu den besten deutschen Romanen der Gegenwart überhaupt. Er ist in schöner Sprache geschrieben, liest sich aber leichter und spannender als „Die Prophezeiungen“. Er erzählt die Geschichte eines abenteuerlichen Deutschen, der (nach Reisen in Amerika und Kleinasien) in Paris in den Strudel der revolutionären Bewegung zu Beginn des Jahrhunderts gerät — und mitten in diese politische Welt ist ein zartes Liebesverhältnis, das sich bereits in der Frankfurter Heimat des Helden angesponnen hatte, hineingewoben. Die Atmosphäre von Paris, das unheimliche Treiben eines politischen Führers, der z. B. von irgendeinem verborgenen Hinterhaus aus die Massen auf der Straße dirigiert, ist in keinem deutschen Roman so lebendig geworden wie in diesem.

Schon diese Werke zeigten uns: Paquet vermag in Kontinenten zu denken, er weiß neues Werden in aller Welt zu entdecken und in Bild und Wort festzuhalten. Früh ist er auf Entdeckungsfahrten gegangen; er bereiste Sibirien, Nordamerika, Finnland, den alten Orient und Ostasien; vor allem hat ihn China stets angezogen. Davon zeugen eine Reihe wissenschaftlicher Reise- und Forschungsberichte („Anatolien und seine deutschen Bahnen“, „Südsibirien und die Nordwest-Mongolei“). Er gibt schon 1911 das Buch eines in gleichem Maße europäisch wie asiatisch gebildeten Chinesen namens Ku Hung-Ming heraus: „Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen“, darin Deutschland als die beste Gewähr für eine kulturelle Synthese zwischen Ost und West bezeichnet wird. Vor allem aber sind „Li oder Im neuen Osten“ und „Erzählungen an Bord“ Ergebnisse dieser Reisen im fernen Osten, in denen er Gestalten und Schicksale von Menschen in

diesen entfernten Gegenden der Welt darstellt. Wie ist beispielsweise in der Erzählung „Der Knecht“ (enthalten in den „Erzählungen an Bord“) die unheimliche Situation geschildert, in der der einheimische Begleiter den deutschen Forscher mitten in der Öde der Mongolei verlassen will. Wie ist die sibirische Landschaft darin festgehalten! — Daneben stellt Paquet Griechenland („Delphische Wanderungen“), Palästina und die christlichen Siedlungen der Templer, die Ostjuden und das kommunistische Rußland dar. Wohl niemals ist der Rheinstrom in seinem landschaftlichen Wesen besser erfaßt worden wie in Paquets Büchlein „Der Rhein, eine Reise“. Es ist, als machten wir nicht die Reise des Verfassers mit, sondern begleiteten die Reise des Stromes vom Gotthard bis zum Hoeck van Holland. — Kurzum: Paquet schafft — wie besonders der schöne, mehrere Reiseberichte zusammenfassende Band „Städte, Landschaften und ewige Bewegung“, ein „Roman ohne Helden“, zeigt — einen Typus von Reisebeschreibung, der durchaus wirklichkeitsnah und zugleich dichterisch und geistig beschwingt ist. Unmöglich läßt sich mit ein paar Worten und Umschreibungen eine Vorstellung von der Breite und Tiefe seines Erlebens, Schauens und Schilderns geben. Es sei deshalb hier ausnahmsweise ein ausführliches Beispiel gegeben für die Art seiner Reisebeschreibung, in der sich gegenwärtiges Leben mit welthistorischen Gesichten fast gleichzeitig verbindet:

Paquet schildert ein Bad im See Genezareth: „Tief eintauchendes Bad, das wie ein Nesselhemd die Haut umkleidet und doch innig wohltut in der Lust des Glühens! Erlöstes Ausruhn im Freien, wo nach dem Bad auch der sengende Windhauch noch Kühlung fächelt und ein Glas klaren Wassers, aus dem See geschöpft, wie ein Trunk des Lebens selber schmeckt! Nichts zerteilt die Aufmerksamkeit. Von Schlacken frei geworden, ergibt sich die Beschauung dem ungetrübten Zaubersblau des Sees.“ Und fährt dann in dem „Er“ betitelten Abschnitt fort: „Und von einem holden Bann befangen sieht die Seele plötzlich Ihn im Kahn am Ufer stehend, ein wenig abgehoben von der lauschenden Menge, nur die Planke des Bootes und das durchsichtige Wasser unter seinen Füßen. Und nochmals Ihn, wie ein der Flut entstiegnes

Götterwesen mitten in einer aus den Dörfern zusammen-
gelaufenen Menge, im Begriff, einen Abhang hinaufzu-
steigen, sich niederzusetzen und zu sprechen. Plötzlich
stellt sich die Empfindung ein, als flösse alles, was Ihn
betrifft, in eine einzige tausendfach zusammengesetzte
Vorstellung über: die von Blechinstrumenten be-
gleiteten, lärmenden Lieder der Heilsarmee; die weiße
Scheibe der in tiefer Andacht am Sonntagmorgen in
einer von Schwalben zwitschernden Kirche empfangenen
Hostie; das von Meisterhand geschnittene Gesicht des
gotischen Kruzifixus; die Gebärde des in ein blütenrotes
Gewand gekleideten sanften Predigers auf der Höhe
eines deutschen Waldgebirges; das Schwarz auf Weiß
der Zeitungsaufsätze um Weihnachten und Ostern; die
Plakate amerikanischer Kirchenvorträge von eitlen Red-
nern vor einem eitlen Publikum; die einsamen Bücher
des heiligen Augustinus, des heiligen Thomas des Scho-
lastikers; die an fromme Frauen gerichtete Predigt des
Meisters Eckehard im Dom zu Erfurt; das Stoßgebet des
Sträflings im Zuchthaus; das Seufzen des Arbeiters unter
der ewig wiederkehrenden Last von Ziegelsteinen; die
Qual des Künstlers, der heute fertig ist mit dem
schwebenden Schein von goldenen Strahlen um das
Haupt Christi, um morgen ergrimmt die leuchtende
Krone wieder auszukratzen und aufs neue an dem Ver-
such zu verzweifeln, in seine Züge alles zu legen. Alle
Begeisterung und alle Zerknirschung, deren die nackte
Seele des von Schuld geängsteten Menschen, alle
Salbung, deren die verhangene Seele des Pfaffen fähig ist.
Ich höre das stille, ewige Getöse der Welt um diesen
Namen von gewaltigen Dimensionen, I E S V S ; die Besitz-
ergreifung der Atmosphäre durch seine immer neue Er-
scheinung; das ärgerliche Sichwehren der Welt; das Er-
staunen der Widerspenstigen; das zornige Donnerwetter
des alten Olymp; das triumphierende Dahinziehen des
Lammes mit der blauen Kreuzesfahne durch ein hohes
Licht; die hochzeitliche, mit mystischen Wonnen ersehnte
Ankunft des Bräutigams; alle Wunder des Heilands als
einen Kranz von holden Ereignissen, einem solchen
Wesen angemessen, das die Scharen nach sich zieht als
ein Abgesandter, der Adoptivsohn, nein der Eingeborene
Gottes. Ach, daß nicht alles was Odem hat, sein Leben
in der Zeit verbringen konnte, da Er lebte und an dem

Ort, wo Er umherging, um Ihn, die größte aller Sehenswürdigkeiten, zu sehen! Sei es auch wie Thomas, der eher fähig war, den Verweis des geliebten Meisters zu tragen als die Unseligkeit des Nichtglaubenkönnens, bis er mit scheuer Keckheit zwei Finger in die Speerwunde hineinsenkte. Riesengroß sehe ich Ihn hier emporgestiegen, das holde Gespenst der Landschaft, die von ihrem Glanz nichts bewahrt als den See. In blauen leichten Umrissen steht die Gestalt wie ein Gewölk in der Klarheit des Tages. Staublos funkelnd wie ein Edelstein liegt die Fläche hier an der niedersten Stelle der Erde zu seinen Füßen; sein Haupt ragt in den obersten Himmel, sein Wesen ist wie die Gesamtheit der Sterne. Wie rührend ist diese Landschaft hier in ihrer vertrockneten heißen Ausgestorbenheit und Stille, in ihrer Begrenzung durch das rötliche besonnte Rund der Seegebirge. Vielleicht hat ihr Verdorren einst sich angekündigt mit wiederholten Jahren übergroßer Hitze und schlechter Ernten, mit Unruhe, Umherziehen und Zusammenstoßen der Menschen, in einem drückenden Vorgefühl schwerer Kriegszeit und einem Durst nach Lockerung der Naturgesetze. Diese Mulde hier ist das Abbild der ganzen Erde, das Schicksal der hier vergangenen Menschen das Schicksal aller. In einen bitteren Becher aus schlechtem gebranntem Ton verwandelt sich zuweilen die Pracht der Welt, und doch ist von den Wassern seines Lebens der Trunk daraus so süß wie das Wasser, das aus dem See Genezareth geschöpft wird."

Die Verbindungslinien zur Neuromantik sind bei Paquet deutlich sichtbar: aus ihrem Drang in Ferne und Fremde lebt er. Sein Realismus ist — so seltsam es klingt — romantisch und phantastisch, zukunftsgläubig und in die Zukunft weisend. Er hat zugleich die klarsten Vorstellungen weltgeschichtlicher Entwicklungslinien. In dieser Beziehung sind auch seine Schrift „Das Schicksal des R h e i n s“, die Aufsatzreihe „R o m u n d M o s k a u“ hervorzuheben, sowie seine „Reden und Aufsätze zur deutschen Gegenwart“, die unter dem Titel „Neue Ringe“ 1924 erschienen und sich an die Jugend vom Hohen Meißner wenden. Paquet ist ein „Schauer“ und Schönheitsempfinder im Sinne Goethes; und er ist doch ein so moderner Mensch, daß er die ganze Welt bereiste, dieselben Landschaften und Städte (z. B. Peking) zu

wiederholten Malen besuchend, um die Veränderungen im Antlitz der Erde an Ort und Stelle zu verfolgen — daß er das welthistorische Ereignis der russischen Revolution in der unmittelbaren Nähe ihrer Führer als Berichterstatter der „Frankfurter Zeitung“ miterlebte, lediglich aus dem Interesse des Beobachters, als wollte er wie Goethe bei der Schlacht von Valmy sagen: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.“ Paquet ist ein großes Kind mit der unheimlichen Seelenhintergründigkeit eines Menschen, der das Schauerlichste und Schrecklichste erlebt hat. In dieser Spannung zwischen Primitivität und Kompliziertheit, zwischen Bescheidenheit und grenzenlosem Erlebnishunger und Abenteuerlust, zwischen ernster Nüchternheit und heiliger Lebenstrunkenheit, die aus ganz verhaltenem Temperament hervorbricht zu den Sternen, ist Paquet ein überaus zukunftssträchtiger Menschentypus in dieser ungeheuerlichsten aller Epochen der Weltgeschichte. Er ist der Typus eines neuen Deutschen, der, erfahren in aller Welt, seine Aufgabe darin erblickt (wie es Paquet am Schluß von „Li“ sagt): „Vergeistigung der Erde durch das deutsche Wesen.“

Achstes Kapitel

Die Renaissance der alten Romantik

Die neuromantische Bewegung hat, wie das nur selbstverständlich ist, auch insofern das Erbe der alten Romantik angetreten, als sie deren Bestrebungen auf Erneuerung des gotischen Geistes zu neuem Leben brachte. So sind im Zuge dieser Bewegung einmal die romantischen Dichter und Denker, daneben aber auch die gotischen Zeugnisse völkischer Vergangenheit wieder ans Tageslicht getreten.

Um nur ganz summarisch zu verfahren: eigentlich alle Romantiker fanden von Gelehrten und Schriftstellern, die durch die romantische Bewegung angeregt wurden, neue Würdigung und Wertung, neue Ausgabe und Verbreitung. E. A. T. Hoffmann, Novalis, Eichendorff, Kleist, Jean Paul, die Droste, Brentano, Arnim, aber auch kleinere Götter des romantischen Lebenskreises, wie der Verfasser von „Bonaventuras Nachtwachen“, Justinus Kerner, Fouqué, Contessa sind neu herausgegeben, neu kommentiert worden, Biographien,

Auswahlbände entstanden: kurz, eine durch Junges Deutschland, Realismus, Naturalismus fast aus dem Sehkreis der Gebildeten entschwundene Welt wacht wieder zu neuem Leben auf.

Aber nicht nur romantische Dichtung, auch romantische Philosophie feierte ihre Wiederauferstehung: Schelling, die Gebrüder Schlegel, Hegel, vor allem Fichte, auch Hamann und Herder beschäftigten erneut die Geister. Selbst romantische Wissenschaften wie Charakterologie, Chirolgie, Phrenologie, Periodenlehre, Astrologie, Traumdeutung kamen wieder in Aufnahme. Kurz, auf allen Gebieten des geistigen Lebens, bis in die Politik hinein, wirkten sich romantische Denk- und Gefühls motive aus, um in der Jugendbewegung ihren Kristallisationskern zu finden. Diese Jugendbewegung ist mit Recht als eine wichtige Etappe auf dem Wege zur Volkwerdung der Deutschen gedeutet worden: sie ist wie keine andere Bewegung des letzten Menschenalters ein Ergebnis neuromantischer Ideen und Gefühle.

Daneben aber, wie gesagt, wurde der Blick der gebildeten Welt auch wieder auf alle Zeugnisse des Volkstums gelenkt: Volksmärchen, Volkslied, Volkssage, Novelle, Schwank, Fabel, Rätsel, Sprichwort, an denen sich unsere Altvordern ergötzt hatten, fanden nun wieder bewundernde Sammler und Leser. Die große Reihe der „Märchen der Weltliteratur“, die im Verlag Eugen Diederichs erschienen ist, hat uns mit den volkstümlichen Glaubensansichten der Völker aus aller Welt bekannt gemacht; nicht nur Deutsche, Russen, Chinesen sind in dieser Sammlung vertreten, sondern auch die Asiaten, die Exoten der Südsee, Afrikas, Australiens, die Indianer Nordamerikas steuern zu dieser wundervollen Sammlung bei.

Man muß überhaupt Eugen Diederichs und seines Verlags in diesem Zusammenhange gedenken: er ist, bis zu einem gewissen Grade, der neuromantische Verlag, insofern die Neuromantik auf Volkstum, neue Lebensform, Wiedergeburt von Sage und Mythos abzielte, während der Insel-Verlag mehr der Richtung der Neuromantik auf Ästhetentum und Präziösentum diene, insoweit er neue Dichter zuerst herausbrachte. Man kann ja überhaupt in den Mittelpunkt der geistigen Bewegungen in Deutschland fast immer ein Verlagshaus stellen: was Cotta

für die Klassiker, Hoffmann und Campe für das „Junge Deutschland“ bedeuteten, das sind S. Fischer für den Naturalismus, der Insel-Verlag und Diederichs für die Neuromantik, Kurt Wolff und Ernst Rowohlt für den Expressionismus geworden. Man könnte deutsche Literaturgeschichte geradezu als Verlagsgeschichte schreiben, und vielleicht wäre dies die kurzweiligste Art der Geschichtsschreibung.

Um aber auf Diederichs zurückzukommen: neben dieser Wendung zum Volkstümlichen findet sich in seinem Verlagswerk die entschiedene Pflege der gotischen Kultur: Mystik, Kunst, Philosophie, Wissenschaft des Mittelalters wird in guten Ausgaben dem deutschen Publikum zugänglich gemacht: so die Mystiker Eckehart, Seuse, Tauler, so die Ärzte Paracelsus und Galenus, so die Chroniken und Berichte von geistigen und politischen Wendepunkten in unserer Geschichte. Die Rückbesinnung auf gotische Kultur, Kunst und Lebensform ist vor allem durch Diederichs Wirken so stark geworden, daß selbst Vorschläge für die Bewältigung moderner Lebensnöte durch Denkformen und Gestaltungsantriebe des gotischen Zeitalters in die öffentliche Debatte — Ständestaat, Gildenwesen, Kritik des Parlamentarismus, Gemeinwirtschaft — getragen worden sind.

Aber weiter noch als auf die rein deutsche Vergangenheit hat sich neuromantisches Forschen und Aufspüren verborgener Schätze erstreckt: „Thule“, die Welt des Germanentums vor der Völkerwanderung und vor der Christianisierung, ist wieder entdeckt worden und in einer jetzt abgeschlossenen stattlichen Bücherreihe jedermann zugänglich; darüber hinaus ist, durch die Forschungen von Leo Frobenius, die Welt der sogenannten Primitiven mit ganz neuen Augen gesichtet worden. Hier wirken schon expressionistische Wertungen mit, zeigen sich Zusammenhänge zwischen Neuromantik und Expressionismus. Auch die großen Religionen der Vergangenheit — Ägypter, Babylonier, Assyrer, Perser — und die noch lebendigen Religionsformen der asiatischen Welt (Indiens Veden und Buddhismus, Chinas Konfuzianismus und Taoismus, die islamitische Mystik, die persische Mystik des Mittelalters) feiern eine Wiederauferstehung, die ebenfalls zum Teil auf neuromantische, zum Teil auf expressionistische Wertungen zurückgeht.

Man sieht durch diesen sehr summarischen Überblick deutlich, daß die Bedeutung der Neuromantik sich keineswegs in den eigentlichen Werken der Neuromantiker erschöpft: man kann fast so weit gehen zu behaupten, wichtiger als ihre eigenen Werke sind die Entdeckungen in der geistigen Welt, die sie aus innersten Antrieben des neuromantischen Geistes heraus vollbracht haben. Sie hat neue Werte des Geistes nicht nur in unserer völkischen Vergangenheit gesichtet, sondern auch in der Vergangenheit fremder und ferner großer Kulturen. Unser Verhältnis zur Mystik, zur nichtchristlichen Religiosität, zur germanischen Vorzeit, zu den Primitiven, zu Asien ist in einem ganz bestimmten Sinne neu geprägt worden. Die völkerkundliche Seltenheit, der Dünkel des Europäertums sind aufs tiefste in ihrem Bestande erschüttert; die Einheit der Kultur in aller Welt steigt aus den neuromantisch-expressionistischen Wertungen herauf; die Wanderungen und Verschlingungen der alten und der lebenden Kulturen werden als eine Ganzheit des nach immer neuen Formen strebenden Menschengestes aufgefaßt. Diese gewaltige Leistung der Neuromantik stellt sie ebenbürtig neben die alte Romantik. Was diese nur erst sammelnd zu formulieren versuchte, das wird von jener, geschärft durch die Radikalkur des europäischen Realismus, immer bewußter und klarer herausgearbeitet: die Universalität des Kulturstrebens bei allen Völkern der Erde.

Neuntes Kapitel

Neukatholische Literatur

Alle Romantik hat Neigung zur Katholizität. Sie vergeistigt zugleich die bestehende Katholizität der Kirche. Diese geschichtliche Erfahrung — seit den Zeiten der Mystik, des Jesuitenbarock, der alten Romantik bewährt — hat sich auch in der neuromantischen Epoche wieder bewahrheitet. Die katholische Literatur, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts apologetisch, traktätchenhaft, ohne Schwung und Anschluß an moderne Bewegungen, dem Realismus gegenüber in Verteidigungsstellung, gewann durch das Aufleben des romantischen Geistes um die Jahrhundertwende einen neuen Rückhalt in der veränderten geistigen Atmosphäre. Von

Metaphysik, Glaubensdingen, kirchlichem Wesen wurde der Bann, den Aufklärung und Realismus darauf gelegt hatten, fortgenommen; in den Kreisen der Bildung kam eine neue Stimmung der Hingabe an alle die geistigen Elemente auf, die für den Katholizismus so wesentlich sind: Mystik, Theologie, Kulturbewußtsein auf dem Hintergrund der Einheit in Gott und Glauben. Huysmans berühmter gewordenen Roman „Là bas“ („Dort unten“) formuliert schon während der Herrschaft des realistischen Geistes die beginnende neuromantische, neukatholische Stimmung: an den Wundern der Kathedralen, der Mystik, des Dogmas entzündete sich eine ästhetische Religiosität, die die Atmosphäre für eine Erneuerung der Literatur aus katholischem Geiste heraus schuf.

In Deutschland war es vor allem Karl Muth, der Herausgeber der in diesem Zusammenhange bedeutendsten katholischen Zeitschrift, des „Hochlands“, der in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts (1893, 1898, 1899) in mehreren Broschüren zu einer Erneuerung der katholischen Literatur aufrief. Die Titel seiner Aufrufe sind bezeichnend: „Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Eine literarische Gewissensfrage“, „Die literarische Aufgabe der deutschen Katholiken“. Schon zehn Jahre später konnte er diesen anfeuernden Schriften eine sehr viel ruhigere, besinnlichere Aufsatzsammlung folgen lassen, die auf Erreichtes hinwies, nicht mehr nur Zukünftiges forderte: „Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis“ (1909), und er durfte auf die Reihe der Jahressbände des „Hochlands“ mit Stolz hinweisen, in denen sich die besten literarischen Kräfte des Katholizismus, soweit sie aus der Kulturkampfisolierung herauswollten, um teilzunehmen am modernen Geistesleben und ihr katholisches Wort dazu zu sagen, zusammengefunden hatten.

Ein Förderer junger Talente der neukatholischen Literatur war auch der große katholische Seelsorger Berlins Carl Sonnenschein, ein rastlos und unerschöpflich vielseitig tätiger Mensch, dessen Leben und Werk wohl am besten bisher Ernst Thrasolt beschrieb. So mancher Dichter des jungen katholischen Deutschland wurde durch Sonnenschein entdeckt und in die Literatur eingeführt, darunter Heinrich Lersch und Jakob Kneip.

(Über Sonnenscheins literarische „Zusammenkünfte“ siehe Thrasolts Biographie S. 310 f). Sonnenschein ist (so in seinen „Notizen-Weltstadtbetrachtungen“) auch als Stilist zu würdigen. Als Probe für seinen, oft telegrammartigen Weltstadtstil stehen hier folgende Sätze: „Ich grüße die schnaubende Kraft deiner Fabriken, o Berlin. Deine Nüstern stoßen funkensprühende Stürme des Lebens ins Land. Aber ich muß vor ihrer Glut die Wiegen schützen und die keusche Kindheit und den geistigen Menschen und die gefalteten Hände und die heimlichen Kräfte. Deine Kraft, die ungezügelte, muß sich biegen und winden, auf daß sie dem Geiste und der Gesundheit der Seele diene. Sonst bist du wie apokalyptische Reiter. Die die Pest ins Land tragen und das Reich verderben.“



Die stärkste dichterische Kraft aus der ersten Generation dieser katholischen Dichter ist unzweifelhaft *Enrica von Handel-Mazzetti*, der einige große Romane gelungen sind. Vor allem ist es das große Lebensbild aus dem österreichischen Barock, „Jesse und Maria“, das für die dichterische Kraft der Handel-Mazzetti zeugt. Mit einer Kraft der Darstellung, die ungewöhnlich ist, beschwört sie die Zustände nach dem Dreißigjährigen Kriege in der Wachau (bei Wien) zu lebendigem Dasein und knüpft diese geschichtlichen Bilder durch ein großes Gewissensproblem zusammen. Jesse, der evangelische Freiherr, kämpft gegen Maria, die gläubige Frau des Försters. Schicksale und Gestalten, Zustände und Begebenheiten aus dem Zeitalter der Gegenreformation gewinnen vor dem Auge der nach Unparteilichkeit strebenden Dichterin ein glühendes Leben, das an tiefste Saiten des Menschenherzens rührt. Gerade dieser Wille zum Verständnis auch des Ketzers, der Wunsch, auf beiden Seiten das Ewige und das bedingt Menschliche zu sehen, dazu die Fähigkeit, geheimste Seelenzüge des katholischen Menschen klar und verständlich darzulegen, machen die Bedeutung dieses Romanwerkes aus, das sich fern aller Tendenz hält und das Menschliche in Glaubens- und Gewissenskämpfen herauszugestalten weiß. Noch zu verschiedenen Malen hat die Handel-Mazzetti sich an geschichtlichen Romanen versucht, aber auch in modernen Romanen hat sie katho-

lische Herzensprobleme dargestellt. „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr“. „Stephana Schwertner“, „Die arme Margaret“, als jüngster Roman „Frau Maria“ sind hier zu nennen; in allen diesen Werken zeigen sich die Vorzüge der österreichischen Dichterin mit aller Deutlichkeit, wenn uns auch „Jesse und Maria“ ihre stärkste Leistung als ihr dauerndster Beitrag zur deutschen Literatur zu sein scheint.



Eine literarische Generation jünger sind dann zwei Dichter, die man in gewissem Sinne dem Expressionismus zurechnen kann, wie denn überhaupt besonders in der katholischen deutschen Literatur die Übergänge von der Neuromantik zum Expressionismus durchaus fließend sind: Jakob Kneip und Reinhard Johannes Sorge. In diesen beiden Dichtern ist das hymnisch-mystische Element des Katholizismus, das bei der Handel-Mazzetti gegenüber dem Kirchlich-Dogmatischen zurücktritt, sehr stark ausgeprägt. Jakob Kneip gehört literarisch zu dem Kreise der „Werkleute auf Haus Nyland“, aber seine innere Form ist durchaus von seiner katholischen Wesenheit bestimmt. Er gab u. a. heraus einen Gedichtband „Bekenntnis“ und den „fröhlichen Roman“ „Hampit der Jäger“, urwüchsige, volkstümliche Erzählungen aus seiner Hunsrücker Heimat. Was ihm aber seine Stellung in der Literatur der Gegenwart verschafft, ist sein Gedichtbuch „Der lebendige Gott“: darin schöpft er ganz aus der Tiefe katholischen Volkstums, wie es im Westen unseres Landes so lebendig und geistig wie religiös gleich bewegt ist, und dichtet Legenden, Mythen und Hymnen, die zu dem Schönsten gehören, was überhaupt in unserer Zeit geschaffen worden ist. „Erscheinungen, Wallfahrten und Wunder“ nennt er seine Sammlung im Untertitel bezeichnend genug. Was im Volke an Erzählungen, frommen Stimmungen und dunklen Mythen umgeht, das gewinnt hier durch den Mund eines Dichters Form und Gestalt, wird leibhaftige Gegenwart in einer gedrungenen, naturgetragenen, weiten und reichen Sprache. Statt aller Beschreibung, die das Beste doch nicht verdeutlichen kann, stehe eine dieser Visionen hier:

Die arme Seele

Im Armenhaus, in der grausigen Winternacht;
Sieben Bauern halten beim alten Hammes die Wacht;

Sieben Bauern und die Backesgret
 Stehn um das Bett und schauen im Gebet.
 Plötzlich — sie laustern, halten den Atem an:
 Vom Brunnenplan —
 „Kiwitt, kiwitt!“
 „Hört ihr das Käuzchen?“ murmelt Pitt.
 Schon gellt es näher: „Komm mit, komm mit!“
 O Gott, nun schreit's vom Fensterbrett:
 (Der Sterbende hebt sich im Bett!):
 „Komm mit, komm mit; komm mit, komm mit!“

Da knien sie
 Und beten sie
 Und murmeln auf die Hände.
 Was flog daher? Wie Wetterschein!
 Vom Walde draußen jäh herein!
 Und sieh: — ein großer Schatten strich
 Über Bett und Wand und Tisch,
 Es wanken alle Wände.
 „Schnell Kruzifix und Kerze her,
 Weihwasser sprengt die Kreuz und Quers
 Das schreckt die bösen Geister . . .“

Da hebt der Sterbende den Blick,
 Reckt auf mit Müh' das fahle Haupt:
 „Herrgott, ich hab' an dich geglaubt“, —
 Und stöhnt — und fällt zurück.

Ein Windstoß geht,
 Ein Laden knarrt.
 Die Bauern stehn.
 Und jeder starrt:
 Nun röchelt — röchelt, haucht er aus — —
 Im Dorf brüllt plötzlich eine Kuh;
 Und der Wind um den Giebel mit grausem Juhu
 Fegt die arme Seele zur Gasse hinaus . . .

Der andere dieser hymnischen Dichter einer neu-alten Katholizität, Reinhard Johannes Sorge, ist irgendwie literarischer, anspruchsvoller und eben dadurch unausgeglichener. Er ist, jung noch, im Kriege gefallen. Sein Werk ist ein schöner Torso geblieben. Sein Streben ging auf eine Erneuerung des katholischen Dramas, das er im hymnischen Stil mit visionären Szenen, zwischen Welt und Überwelt ausgespannt, sich

dachte. Nach den reichlich wirren Frühwerken „Der Bettler“ und „Guntwar“ ist sein Mysterienspiel „Meta-noeite“ vielleicht das schönste, geistigste, reifste seiner dramatischen Werke. Mit einer tiefen, weihvollen Feierlichkeit werden Mariä Empfängnis, Christi Geburt, die Darstellung Christi im Tempel zu szenischen Bildern geballt. Eine glühende, reine und keusche Sprache gibt den einfach-symbolischen Vorgängen Hintergrund, Weite und Tiefe. Man wird angerührt von den mystischen Tiefen katholischer Religiosität; das Unbegreifliche, nur zu Ahnende wird in szenischen Visionen Ereignis.

Als Lyriker ist er durchaus Hymniker und Pathetiker: Sein „Gericht über Zarathustra“ ist eine lyrische Auseinandersetzung mit Nietzsche, und „Mutter der Himmel“, als Gegenstück dazu Marienverehrung schönster Prägung, zeugt für die katholische Begeisterung Sorges, die sich zu prachtvollen Versen entzündet. Es ist, im ganzen, ein Nachhall Brentanoscher Sprach- und Gefühlsgewalt; ein moderner Romantiker, der im Katholizismus den Halt seiner verzwickten Seele findet, die Widerspältigkeit seiner Empfindungen zur Einheit bindet.



Neben diesen wichtigen und wertvollen Gestalten der jungkatholischen Literatur zeigen sich schöne Ansätze zur Gestaltung etwa bei *Ilse von Stach*, deren „Genesius“-Mysterium talentvoll ist, oder bei *Leo Weismantel*, dessen „Wächter unter dem Galgen“ eine schöne Vision enthält.

Auch im Roman, der fast immer heimatliche, stammesmäßige Färbung hat, zeichnen sich *Leo Weismantel*, *Ilse von Stach*, *Franz Herwig* aus. Ganz besonders erschütternd zeigt sich der Zusammenstoß von katholischer Weltauffassung und modernem Leben, wenn einmal katholische Dichter, so wie Herwig in seinem „St. Sebastian vom Wedding“ und dann vor allem in seinem Roman „Die Eingeengten“ es tat, Großstadtschicksale, Menschen des Hinterhauses, mechanisierte Proletarier zu gestalten versuchen. Die franziskanische Richtung der modernen Katholizität tritt dann rein und hell in die Erscheinung und gibt den realistisch angefaßten Stoffen metaphysisch weiten Hintergrund. — Etwas Ähnliches liegt bei den an anderer Stelle ausführlich erwähnten Arbeiterdichtern *Heinrich Lersch* und *Oscar Maria Graf* vor.

Ganz anders der Franke Friedrich Schnack, der sich als Lyriker, aber auch als Idylliker in seinen Romanen hervorgetan hat. Sein „Sebastian im Walde“ ist vielleicht der schönste Waldroman. Schnack schrieb u. a.: naturselige Kindheitsgeschichten („Beatus und Sabine“, „Der Sternenbaum“, die Geschichte eines Waldarbeitersohnes), den romantisch-realistischen Liebesroman „Das Zauberauto“. Charakteristisch für ihn ist vor allem die halb wissenschaftliche, halb dichterische liebevolle Versenkung in die Natur, insbesondere die Tierwelt (wie in den Büchern „Das Leben der Schmetterlinge“, „Im Wunderreich der Falter“). — Durch Kraft der Anschauung und Reichtum der Sprache, durch feines Empfinden für Landschaft und Menschen ihrer Heimat zeichnet sich unter den jüngsten katholischen Dichterinnen die Steiermärkerin Paula Grogger aus, die sich durch ihren Bauernroman „Das Grimmingtor“ zuerst bekannt machte, aber in der nicht ganz mit Recht so betitelten Legende „Die Sternsinger“ wohl ihr bisher künstlerischstes Werk geboten hat: es ist die Tiroler Gebirgswelt, die hier bei allen Feinheiten der Nachempfindung wirklichkeitsstark auflebt. — Einfacher geben sich andere katholische Dichter, die, wie etwa Peter Dörfler oder Heinrich Federer, auch vom Heimatroman herkommen. Hier entsteht eine Art von bester volkstümlicher Unterhaltungsliteratur, die sich zwar den großen Problemen des Lebens nicht verschließt, sie aber doch in schlichter, deshalb keineswegs immer weniger menschlich tiefer Form behandelt. — Als ein feinsinniger Poet für ganz stille Menschen gilt der Hesse Nikolaus Schwarzkopf, der sich am Erlebnis von Matthias Grünewald aufrichtete und auch Bauernromane und Volkserzählungen schrieb. Den vielleicht besten niederdeutschen Bauernroman von katholischer Seite („Das Sündenwasser“) dichtete der noch junge Heinrich Lühmann. Da ist ferner der Westfale Hans Roselieb, der während seines Aufenthaltes in Spanien zu dichterischer Reife gelangte; einen großen Kolumbus-Roman schrieb Johannes Muron. Noch viele Namen wären hier zu nennen: die Bildhauerin, Zeichnerin, Lyrikerin und Erzählerin Ruth Schumann, dann Josef Magnus Wehner, Karl Borromäus Heinrich, ferner der Kärntner Joseph Friedrich Per-

konig u. a., auch an Hans Carossa, der an anderer Stelle behandelt wurde, wäre zu erinnern.



Die junge katholische Generation hat, darin durchaus ähnlich den nichtkatholischen Expressionisten, sich in Gruppen zusammengeschlossen und in Anthologien vorgestellt. Die bekannteste Kundgebung dieser Art sind die Sammelbücher des „Weißen Reiter“, deren erstes Karl Gabriel Pfeill 1920 herausgab. Man kann nicht sagen, daß die künstlerische Leistung in diesem Jahrbuch überwältigend wäre, aber der Weg, den die junge Generation zu wandern entschlossen ist, wird ganz deutlich: durch das moderne Leben in seiner Unrast und Qual hindurch, um zum Frieden der Seele zu kommen im ewigen Bereich der christlichen Kirche. Diese Einstellung bewirkt eine gewisse Entschlossenheit, Unbekümmertheit und Kühnheit, die ganz unkonventionell-kirchlich, ganz frei von Muckerei oder Dogmatismus ist und durch die einfache Wärme des Gefühls überzeugt. Mit den Dichtern Franz Johannes Weinrich, Konrad Weiß, Max Fischer, Ernst Thrasolt, Leo Weismantel, Joseph Winckler haben sich bildende Künstler wie Thorn-Prikker, Dülberg, Malzberg, Urbach, Coßmann u. a. vereinigt, um den kulturellen Ausdruck des westdeutschen Katholizismus zu formen. Natürlich überwiegt die Hymne, die Legende, das Mysterium, natürlich ist überall die Nachfolge der alten Romantik zu spüren: schon rein äußerlich beginnt das Sammelbuch mit Novalis und Brentano; aber doch ist daneben ein moderner Ton leidvoller Gequältheit deutlich bemerkbar, und nicht ohne Grund ist ein Aufsatz über Strindberg das beherrschende Mittelteil des Buches. Franziskanisch-gotische und barock-mystische Tendenzen, dazu soziales Christentum verschlingen sich zu einer neuen Einheit, die für das Wesen der jungen katholischen Literatur und Kunst bezeichnend ist. Benediktinischer Kult, jesuitische Glaubensdisziplin, franziskanische Mitleidsekstase, volksvereinerlicher Realismus: das sind die bestimmenden Elemente der neuen katholischen Kulturbewegung, die um eine Auseinandersetzung zwischen christlicher Überlieferung und modernem Rationalismus ringen und auch im Bereich der Literatur sich auswirken.

Fünftes Buch

Ein Zwischenspiel:

Strindberg und die Lebensform
der Moderne

Strindberg hat mit unglaublicher Wucht und Folgerichtigkeit die geistige Lebensform der modernen europäischen Menschheit in seinem Leben durchlebt, in seinen Schriften dargestellt. Diese geistige Lebensform der Moderne ist der Nihilismus.

Niemand hat das Phänomen deutlicher gesehen und beschrieben als Nietzsche. „Was bedeutet der Nihilismus? Daß die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel. Es fehlt die Antwort auf das Wozu?“

Die Auflösung der obersten Werte ist in einem langen geschichtlichen Vorgang geschehen. Es genügt hier, die Namen Werther, Byron, Friedrich Schlegel, Schopenhauer, Wagner, ja selbst Nietzsche zu nennen, um einige Etappen des Weges nur im 19. Jahrhundert anzudeuten. Der Nihilismus in seiner vollendeten Gestalt, bloßgelegt gleichsam mit der Reinlichkeit und Genauigkeit moderner Forschungsmethoden, findet sich im Lebenswerke Strindbergs. So bedeutet eine Auseinandersetzung mit ihm den Beginn eines grundsätzlichen Kampfes mit einer Form geistigen Lebens, welche anfängt, nicht mehr bedrohlich, sondern grauenhaft zu werden. Zugleich gewinnt man erst von diesem grundsätzlichen Entweder-Oder aus einen richtigen Blick auf die Ausgestaltung des nihilistischen Grundgefühls bei Strindberg, auf den Dichter, Dramatiker, Psychologen, Moralisten Strindberg.

Das subjektive Erlebnis Strindbergs und die objektive Gestaltung der Welt, in der er lebt und wirkt, bedingen einander unlöslich, und so ist es gleichgültig, ob man vom Objektiven oder Subjektiven her die Darstellung beginnt. Um es zu formulieren: Strindberg als Mensch ist zugleich mehr als das zufällige Subjekt, er ist Ausdruck eines Objektiven: des modernen Menschen schlechtweg. Und umgekehrt: für die moderne Geisteswelt ist Strindberg Verkörperung ihres innersten

Wesens. Der Schriftsteller und sein Publikum vermischen sich geradezu; man vermag das Persönliche Strindbergs und das zeitliche Gedankengut in seinem Werke nicht voneinander zu scheiden. Strindberg ist der moderne Mensch, und der moderne Mensch findet sich noch immer in Strindberg.

Der Nihilismus kann nur aufkommen in einer Zeit wie in einer Persönlichkeit, durch deren Ganzes ein Bruch geht. Der Nihilismus weist letztlich als ein Symptom hin auf einen Mangel an seelischem Gleichgewicht. Handeln und Denken, Erfahren und Fühlen, Wissen und Glauben stehen in keinem rechten Verhältnis zueinander, sind nicht durcheinander bedingt, nicht wechselseitig ergänzt, geleitet, berichtigt; die seelischen Elemente einer Zeit, einer Persönlichkeit sind irgendwie in Unordnung, leiden an Überwuchs, sind irgendwie verkümmert: das sind nicht die Ursachen des Nihilismus, aber der Boden, auf dem er gedeiht. Seine Ursache aber, um es andeutend und mit einem Worte zu sagen, ist die Zermürbtheit der Seele, ein Nachlassen der Spannung, welche die Seelenkräfte zügelt und ihre Anarchie bündigt, ein Müdegearbeitetsein der Seele in einem furchtbaren Kampfe gegen sich und die Welt, und letztlich das deutliche Bewußtsein ihrer Unfähigkeit und Schwäche, sich zu zügeln, sich festzuhalten, der Anarchie steuern zu können.

Die Frage erhebt sich hier, die unmittelbar ins objektive Gebiet führt: wie ist die Menschengemeinschaft beschaffen, in der eine solche Disharmonie und Anarchie der Seelenkräfte möglich ist? Im Gebiete des gesellschaftlichen Lebens sind wohl, wohin man den Blick auch richten mag, zwei Strömungen deutlich zu bemerken: die zunehmende Differenzierung der Berufe und Tätigkeiten und der Drang nach Organisation, d. h. Übersichtlichkeit und Ordnung. Es sind dies nur zwei Seiten an einer Erscheinung; und es genügt hier, die eine, die Differenzierung der Tätigkeiten, darzustellen. Der Mensch in seiner Beziehung zur Gesellschaft ist heute in erster Linie Berufsmensch; als solcher entwickelt er seine Fähigkeit in der Lebensform des Spezialisten. Die einzige bedeutende Ausnahme von dieser Regel — die Beziehungen der Geschlechter — wird an anderer Stelle zu behandeln sein. Man fragt im allgemeinen weniger: Wie ist dieser als Mensch? — als vielmehr: Was leistet er in

seinem Berufe? Ist er tüchtig? Was ist er? Diese so häufige Fragestellung genügt eigentlich, um die Lage zu kennzeichnen. Man interessiert sich nicht so sehr für den Menschen in der Gesamtheit seiner Fähigkeiten, als vielmehr für das Gebiet seiner Arbeit, für die unpersönlichen Ideen, Gedanken, Ziele beruflicher Natur, mit denen er sich beschäftigt. Dem entspricht eine sehr starke Entwicklung der Fähigkeiten, die im besonderen Berufe nötig und brauchbar sind, und die sich zu unglaublicher Höhe und Feinheit entwickeln können, und auf der anderen Seite eine Verarmung des Ganzen des persönlichen Lebens. Das ist, in den großen Zügen, die objektiv-psychologische Lage der Zeit.

Ihren sachlichen Ausdruck findet diese seelische Lage der Zeit in der Tatsache, daß die fortschreitende Differenzierung und Vereinzelung der Tätigkeiten, Arbeitsweisen, Berufe unser Leben immer unübersichtlicher macht, und daß wir zusehends die Fähigkeit und Möglichkeit immer mehr verlieren, um ein anschauliches und deutliches Bild der Welt, in der wir leben und wirken, zu gewinnen. Ein einziges abgedroschenes Beispiel zeige, was gemeint ist: wir alle tragen Hemden, Stiefel, Anzüge, wir alle haben Möbel; wir alle essen Reis, Pfeffer, Brot; und nun frage man sich einmal ehrlich: was wissen wir von Weberei und Schuhfabriken, vom Tischler, vom Plantagenbau, von der Bestellung eines Kornfeldes? Von allen diesen Dingen des täglichen Lebens wissen wir nicht wie sie werden, oder wenigstens nicht deutlich, anschaulich; so schwer ist es schon, in diesen primitiven Dingen Anschaulichkeit ihres Werdens und Wesens zu gewinnen; wieviel schwerer ist es erst, die zu allem vernünftigen Urteil notwendige Sachkunde in verwickelten Fällen zu gewinnen. Machen wir uns klar, welche Rückwirkungen auf die Seele der Menschen diese Unübersichtlichkeit des Lebensvorganges hat: die durchschnittlichen Begabungen werden im allgemeinen in ihrem Berufe aufgehen, und sie werden, sobald sie über den Kreis ihrer Kenntnisse und Erfahrungen hinausgehen, dem unverantwortlichen Reden über Dinge, welche sie nicht verstehen, verfallen. Sie haben mit einer gewissen Notwendigkeit ein schiefes, einseitiges Weltbild. Sie stehen vor der Wahl: entweder sich ganz auf den Beruf zu beschränken und damit seelisch zu verarmen, oder aber

beim Überschreiten ihrer Berufsgrenze in Phantastik, Unsicherheit, Zweifel, Leichtgläubigkeit zu verfallen. Nimmt man noch hinzu, daß die meisten Menschen deutliche Vorstellungen hauptsächlich nur von ihrem dem Gelderwerb gewidmeten Berufe haben und für höhere Bestrebungen, die über die bloße Bedürfnisbefriedigung hinausgehen, weder Zeit noch Kraft erübrigen können, so versteht man, wie sich unter solchen Umständen die jetzigen Bewegungen und Kämpfe zumeist in dem leeren und verantwortungslosen Stande der Literaten und Ästheten abspielen, in dem zuviel gedacht und zuwenig gehandelt wird, und der außerdem, weil er ohne rechten Einfluß ist, sich auch frei von rechter Verantwortlichkeit fühlt. — So ist diese Freiheit und Losgelöstheit gerade die andere Klippe, an der heutige Menschen scheitern, wenn sie sich dem Druck und der Enge des Berufes zu entziehen vermögen. Auch hier ist das Ergebnis wieder ein schiefes Weltbild, eine falsche Stellung zur Welt. Die Ganzheit des Lebensvorganges wird — aus verschiedenen Gründen, aber deswegen nicht weniger sicher — weder von den Berufsmenschen noch von den Literaten begriffen (worunter hier, wie man wohl gemerkt hat, mehr als die Journalisten, vielmehr eine Form des Lebens gemeint ist, die ihre Bestimmung durch die Freiheit vom Berufe und Spezialistentum findet). Die Spezialisten wie die Literaten sind in der unglücklichen Lage, je nur eine Hälfte der Lebensganzheit zu sehen: jene die Welt des nach Zwecken orientierten Daseins, diese die zügellose Freiheit, das Spiel der Gedanken mit sich selber. Die Folge in beiden Fällen ist ein schiefes, verschwommenes, unrichtiges Weltbild, das aller höheren Vernunft entbehrt; so ist der allgemeine geistige Zustand dieser: daß man Geschwätz für Taten, Phrasen für Ideen, Sentiments für Gefühle, Stimmungen für Erschütterungen hält. Und noch ein anderes Moment der objektiven Weltlage haben wir uns klarzumachen, um die Darstellung der modernen Welt zu vervollständigen: die Unübersichtlichkeit des Lebensvorganges macht es, daß wir niemals das Gefühl verlieren: all unser Tun ist Stückwerk, ist Bruchstück. Auch hier diene ein abgedroschenes Beispiel als Erläuterung. Die Zersplitterung der Tätigkeiten hat dazu geführt, daß eine Fabrik z. B. nur Schrauben macht, eine andere vorzugsweise Wellen gießt, und daß in einer dritten aus den

gelieferten Einzelteilen die bestimmte Maschine zusammengesetzt wird. Der Vorgang der Entstehung einer Maschine ist also in eine Reihe von in sich abgeschlossenen Teilvorgängen zerlegt; innerhalb der einzelnen Fabrik ist diese Teilung noch weiter durchgeführt; mit einem Wort: der Arbeiter, der Schrauben dreht, muß dies mit einer gewissen Stumpfheit ausführen; er dreht immer nur Schrauben, ohne recht zu wissen, wohinein sie später weiterverarbeitet werden. Übersetzen wir uns dies Beispiel aus dem materiellen Leben ins geistige: der Ausschnitt des Lebens, den ein Mensch unserer Tage zu durchleben oder auch nur zu sehen bekommt, ist winzig im Verhältnis zu dem, was er aus Andeutungen, aus Wissen, aus flüchtigen, impressionistischen Berührungen von der Ganzheit des Lebens ahnt. Und diese Ahnung des Weiten, Unbegrenzten des Lebens im Gegensatz zu der Beschränktheit und Enge des wirklich gelebten Lebens, des wirklichen, erfahrenen, durchschauten Daseins ist das Grundgefühl der Romantik, welche, in allen Folgerungen durchgedacht, durchgeföhlt, durchgerast, in den Nihilismus hineinföhrt.

Die Verarmung des Lebens durch die notwendige Beschränkung des Spezialisten- und Berufswesens, die Schiefheit des Weltbildes, aus der Unübersichtlichkeit des Lebensvorganges geboren, und endlich das Gefühl, daß alles Erleben und Erfahren nur Bruchstück ist, sind die drei wesentlichen Momente, aus denen die Erscheinungen des modernen geistigen Lebens sich erklären lassen und zu denen gleichsam als ein Gärstoff die Zermürbtheit der Seele in einem rastlosen Kampfe tritt, um die Lebensform des Nihilismus entstehen zu lassen.

Die tiefere Wirkung auf die Seele des modernen Menschen ist nun weiter diese: bei den einen, den nicht nachdenkenden Naturen, wird eine dumpfe Traurigkeit entstehen, bei den nachdenkenden Menschen aber ein dumpfer Zorn, ein wilder Schmerz, eine entsetzliche Zerrissenheit. Die Besten werden den Versuch machen, sich an einzelne Werte anzuklammern; wenn sie aber sehen, daß diese Werte sich nicht durchsetzen, keine Gestalt annehmen, so werden sie zum Gefühl der Sinnlosigkeit aller Werte kommen: der Nihilismus steht dann wirklich in all seiner erschreckenden Grauenhaftigkeit da. Was kann nun ein Mensch tun, dem alle Werte sich entwerten, dem das

Dasein sinnlos, ein bloßes Bruchstück, das Leben drückend erscheint? Er verzweifelt, er sucht zu vergessen: in Tollheiten, in Räuschen materieller und geistiger Art; oder aber er verzichtet und sucht das Leben zu ertragen, so gut es geht; er sucht sich abzustumpfen, sich unempfindlich gegen das überwältigende Leiden in dieser Welt zu machen; oder aber er wird der Zuschauer seiner selbst; er betrachtet sich kühl, objektiv, er beginnt, sich und die Welt zu vergegenständlichen; oder endlich: er löscht sein Selbst ganz aus, lebt nur noch in Beziehungen, in Verhältnissen zu anderen Menschen, zu Ideen, zu Dingen; er vollzieht mit einem Worte den langsamen Selbstmord durch Erkenntnis und Analyse.

In dieser ungünstigen geistigen Gesamtlage bedarf es eines hohen Maßes von geistiger Fülle, menschlichem Charakter, schöpferischer Kraft, seelischer Gesundheit, um als Schriftsteller nicht unruhig zu werden und die Vernunft und Selbstbeherrschung nicht zu verlieren. In einem Weltzustande, wie er geschildert wurde, ist das Leben schwer und lastend, und so ist es nur allzu begreiflich, daß das Problem der Lebensführung, die Tolstoische Frage: „Was sollen wir denn tun?“ das bewegende Moment eines Schriftstellerlebens werden konnte. Auf einem Umwege zwar, aber auf einem lehrreichen Umwege sind wir zu Strindberg als individuellem Problem gekommen, und wir müssen uns klarmachen, wie der Mensch Strindberg beschaffen war, so daß er wirklich der Erleber und Darsteller des Nihilismus in seinem vollen Umfange und in seiner Reinheit werden konnte.



„Zwei Züge waren in seinem Seelenkomplex, die für sein Leben und sein Schicksal bestimmend wurden.

Der Zweifel! Er nahm die Gedanken nicht kritiklos an, sondern entwickelte sie, verglich sie miteinander; darum konnte er nicht Automat werden und sich nicht in die geordnete Gesellschaft eintragen lassen.

Empfindlichkeit gegen Druck! Darum suchte er den Druck zu vermindern, indem er sein eigenes Niveau hob, teils das Höhere zu kritisieren, um einzusehen, daß es nicht so hoch steht, also nicht so erstrebenswert sei.“ („Sohn einer Magd“, S. 234.)

„Furchtsam und verwegen, ausgelassen und grüblerisch: Kein Gleichgewicht.“ („Sohn einer Magd“, S. 52.)

Dieses Bekenntnis über sich selbst zeigt den ganzen Menschen in der Anlage: kein Gleichgewicht, exzentrisch, und zwar in zweifacher Hinsicht: nach Seiten des Verstandes und nach Seiten des Gefühls. Vom Willen ist überhaupt nicht die Rede.

Aus einer Entgegensetzung sei klargemacht, welches der springende Punkt im persönlichen Leben des Schriftstellers Strindberg ist. Man wird dann auch alsbald den Einklangspunkt des subjektiven Daseins Strindbergs mit dem objektiven Zustand des modernen Lebens und seiner Form finden.

Lessing gilt uns Deutschen mit Recht als einer der männlichsten Charaktere unserer geistigen Geschichte. Auch er hat gezweifelt, ja der Zweifel ist seine geistige Lebensluft; auch er hat gegen Druck und Zwang aller Art gekämpft; ja dieser Kampf ist das Element seines geistigen Lebens. Und doch: welch ein Unterschied der Zeiten nicht nur, sondern auch der Charaktere; — nicht nur der Charaktere, sondern auch der Zeiten, wenn man sich Lessing neben Strindberg vorstellt. Kein Gleichgewicht, heißt der Zusatz bei Strindberg; immer im Gleichgewicht, bei Lessing. Platz für das kommende Neue, war der Schlachtruf Lessings! Dem Nichts entgegen, hinein in die reine Leere, das ist der Verzweiflungsschrei Strindbergs. Um es in ein Wort zu fassen: Vernunft in einem tieferen Sinne fehlt Strindberg; Vernunft in einem besonderen Sinne leitet das Wirken Lessings — man muß das vielgebrauchte, oft mißbrauchte Wort Vernunft nur richtig auffassen. Was bedeutet der Unterschied von Vernunft und Unvernunft? Nur wer von sich aus, im Kerne seines Wesens, vernünftig ist, wird im Weltlauf, wie im Laufe seines eigenen Daseins die Vernunft finden; wer aber unvernünftig ist in seiner Seele, dem zeigt auch das Leben ein unvernünftiges, ein sinnloses, grauenhaftes Gesicht. Vernunft hat nichts mit Verstand zu tun; auch heißt es nicht, daß die Anhänger der Vernunft alles erkennen, alles beweisen können. Die Vernunft ist vielmehr das Organ, die Gesetzlichkeit der Welt aufzufassen; der Vernunftglaube aber ist dieser: daß die Welt im Grunde geordnet, gesetzlich und deshalb faßbar ist. Vernunft ist ein Vermögen der Seele, das sich in jenem eigentümlichen

Zustand äußert, welchen die Mystiker Erleuchtung nennen: jenes plötzliche Durchsichtigwerden der Welt, jenes Sichordnen des Geschehens, des Menschenlebens zu einem sinnvollen Ganzen, das die Betrachtung befriedigt, die Seele erhebt, dem Willen die Lust zum Wirken und den Sinn des Tuns gewährt.

Unvernünftig dagegen ist jener Zustand des schlechthinnigen Zweifels, des unglücklichen Bewußtseins, wie Hegel es nennt; jener Zustand, in welchem der Geist die Welt als ein brodelndes Wirrwar, das Leben als ein Nacheinander blinder Zufälligkeiten, das Ganze als ein gräßliches, sinnloses Nichts empfindet und in das bodenlose Leere versinkt.

Die Gegenüberstellung wird verdeutlicht haben, welcher ein Gegensatz der Zeiten wie der Naturen sich auftut, wenn man Lessing neben Strindberg stellt: in zwei verschiedenen Menschen sprechen zwei ganz verschiedene Epochen des seelischen Lebens der europäischen Menschheit zu uns: beide große Schriftsteller, beide Wahrheits-sucher, beide tiefsinnig, bohrend, grübelnd; aber der eine ohne jenes unerläßliche Maßhalten im Denken und Leben, ohne jenes energische Tun, ohne jenen männlichen Mut, der aus Selbstsicherheit, aus Kraft und Liebe fließt; der andere im höchsten Maße mit der Göttergabe Mäßigung bedacht, abwechselnd Denker und Streiter, theoretisch-ergriffen und praktisch-zugreifend. Und vor allem: der eine ohne Ehrfucht, ohne Scheu vor den geweihten Geheimnissen, die zu wissen uns Menschen nicht bestimmt ist, der andere ehrfurchtsvoll und ohne Neugier sich beschränkend. Wer sich den Unterschied ganz deutlich machen will, der denke an Lessings Ausspruch: „Wenn Gott vor mich träte und hielte in seiner Rechten die reine Wahrheit und in seiner Linken das Streben nach Wahrheit und spräche: ‚Was soll ich dir geben?‘, so würde ich mit Demut in seine Linke fallen und sprechen: ‚Herr, die reine Wahrheit gebührt nur dir allein!‘“ Und dann halte er dagegen die Äußerung Strindbergs in „Nach Damaskus“, III. Teil (S. 258).

„Der Prior: . . . doch du wolltest etwas wissen, nicht wahr?

Der Unbekannte: Ich wollte den innersten Sinn des Lebens wissen!

Der Prior: Den allerinnersten! Du willst also wissen, was niemand wissen darf!"

Diese eine Frage, diese eine Antwort, — wirft sie nicht einen Lichtschein in einen Abgrund?



Das Wesen Strindbergs steht, so sehen wir, in vollem Einklang mit dem Wesen der Zeit, in der er lebt. So ist er gleichsam von Geburt dazu bestimmt, repräsentative Erscheinung zu werden. Die Frage erhebt sich, welches Grunderlebnis der Mann hatte, welches Grundgefühl der Zeit er aussprach?

Man mag das Riesenwerk Strindbergs durchgehen, man mag anhalten, wo man will: bald schwächer, bald stärker, manchmal schreiend, überlaut, zerreißend, drängt sich der Notschrei der gepeinigten Kreatur an unser Ohr! Wie ist es denn nur möglich, die Last des Lebens zu ertragen! Diese klagende, verwünschende, flehende Melodie strömt unendlich traurig durch das ganze Schaffen und Leben Strindbergs dahin. Von hier aus muß man sein Leben und sein Werk anschauen, von diesem Quellpunkte des Erlebens aus fließen alle Ströme ab; von diesem Standorte aus gewinnt man Übersicht, Einheit und Sinn dieses leidvollen Daseins.

Wenn man das Leben Strindbergs im ganzen überschaut, so gliedert es sich ganz von selbst in vier große Hauptabschnitte: die Zeit der Anklage gegen die Gesellschaft und der Kampf für die moderne Weltanschauung; die Zeit des Kampfes gegen das Weib; die Zeit der religiösen Krise und des Kampfes gegen die moderne Weltanschauung, und endlich die Zeit der Einsamkeit und des Verzichtes. Ein reiches Leben, eine riesige, rastlose Entwicklung, so scheint es auf den ersten Blick, so möchte man sagen; ein Leben voll Veränderungen, eine rastlose Flucht vor sich selbst, eine Abfolge von Anschauungen, ein ewiges Eingeschlossensein in sich selbst — so muß man sagen.

Es klingt zunächst widersinnig, ungerecht, ja zynisch, wenn man sagt, Strindberg habe unzählige Verwandlungen durchlebt, aber keine Entwicklung gehabt, — und deshalb seien die Begriffe *Verwandlung* und *Entwicklung* an Beispiel und Gegenbeispiel geklärt.

Man muß schon das Leben und Werden Goethes heraufbeschwören — und ich glaube, daß diese Tatsache genügt, um den Kritiker vor dem Vorwurf einer böswilligen oder unverständlichen Beurteilung zu bewahren —, um an ihm im Vergleich mit Strindberg den tiefliegenden Unterschied von „Verwandlung“, Abwandlung möchte man sagen, und „Entwicklung“ zu zeigen.

Um es zunächst einmal auf einen faßlichen Gegensatz zu bringen: Goethe stand der Welt hingebend gegenüber, Strindberg ausschließend. Den tiefsten Gedanken der Identitätsphilosophie: daß in einem letzten Punkte Natur und Geist sich decken, eins sind, daß an einem letzten Orte Objekt und Subjekt verschwinden, aufgehen, identisch werden: Goethe hat ihn gelebt. Indem er sich die verschiedenen Bereiche des Lebens (die Kunst, die Philosophie, die Wissenschaft, die Sittlichkeit, die Religion, die Natur, die Geschichte) anzueignen suchte, wuchs er im Streben nach Aneignung sich immer mehr in die Welt hinein, wurde selbst Welt — hingebend erhob er sich zur Welt. So wechselt Goethe nicht Meinungen über die Dinge, sondern gewinnt tiefere Einsicht ins Wesen der Dinge, so ändert er nicht den Stil seines Lebens gewaltsam und plötzlich, sondern wird, gleichsam unmerklich, wie ein Baum wächst, ein anderer, wirklicherer, dem Wesen der Dinge und des Lebens angemessener Mensch.

Strindberg dagegen gibt sich den Dingen nicht hin, sondern reißt sie in sich hinein, zermahlt sie in der Mühle seines Verstandes, verbrennt sie im Feuer seines Gefühls; nicht sich klären will er an den Dingen, sondern sie besitzen, sie beherrschen, tyrannisieren. Und die Dinge, die Welt, rächen sich an ihm, indem sie ihn immer wieder auf sich selbst zurückwerfen. Das aber ist der Weg zum ewigen Tode, die falsche Predigt des selbstsüchtigen Individualismus: dies bloße Sondersein des einzelnen um seiner selbst willen, das mit verzehrender Glut an der Welt herumdeutet, herumbettelt, gegen sie anstürmt, sie überlisten, sie knuten und vergewaltigen will. Immer wieder wird er gedemütigt; an dem gelassenen Widerstand der Dinge zerschellt sein Sturmloch: nur den liebend und ehrfürchtig sich Nahenden offenbaren die Dinge ihre Geheimnisse. So bringt es Strindberg stets nur zu Meinungen über die Dinge, nicht zu wahren Ansichten; so kommt ihm immer wieder das Gefühl einer grenzenlosen Ent-

täuschung, wenn er den schneidenden Mißklang zwischen seinen Ansichten über die Dinge und den Dingen hören muß; so verwirft er eine Meinung nach der anderen, gelangt zu völligem Zweifel, zu absoluter Verneinung, zu gänzlichem Zusammenbruch. In einem rastlosen Vorwärtsstürmen durch die geistige Welt, weit um sich greifend, alles Wissens- und Erlebenswerte in seinen Bereich ziehend, verbraucht Strindberg in einem langen Leben eine unglaubliche Menge von geistigen Eigenschaften, von Wissen, Meinen, Glauben, von Gefühlen und Gedanken — aber nicht, indem er daraus ein neues Haus baut, sondern indem er gleichsam mit den Ziegeln spielt, sie um und um wendet, und sie dann fallen läßt, ohne zum Bau zu kommen. Er verbraucht, ohne hervorzubringen, weil er nicht aus seinem Sondersein herauszutreten vermag. Denn ein wirkliches und fruchttragendes Leben ist weder möglich in bloßer Hingabe noch in bloßer Sonderung, sondern allein in jenem heimlichen Wechselspiel von Fürsichsein und Sichhingeben, von Objekt und Subjekt, von liebender Versenkung und bauendem Willen. Goethe entwickelt sich, Strindberg durchläuft Stadien des Lebens; Goethe wärmt und beleuchtet, was in seinen Umkreis tritt, Strindberg versengt und verbrennt, was ihm nahe kommt. Goethe bildet sich Ansichten, hat Einsichten; Strindberg ändert Meinungen, glaubt und verliert Glauben, sehnt sich nach Pathos und sät sich doch immer selbst den Ast ab, auf dem er sitzen will, indem er jedes Pathos zerdenkt, zermürbt, überanstrengt. So wird Goethes Leben reicher, voller, tönender, selbst heiterer, Strindbergs trauriger, einsamer, ärmer, resignierter, stiller. Riesen sind beide, aber der eine zum Himmel wandernd, der andere einem ewigen Inferno verfallen, zur Gluthölle stürzend. — Man wird es nach dieser Klärung der Begriffe verstehen und billigen, wenn das Urteil gewagt wird, daß Strindbergs Wesen und Leben sich nicht entwickle, sondern a b l a u f e ; mit wechselnden Inhalten zwar sich füllt, aber im Grunde doch immer wieder leer wird. Dies muß man festhalten, wenn die folgenden Darlegungen verständlich sein sollen.

Wir deuteten schon an, daß die Tolstoische quälende Frage: „Was sollen wir denn tun?“ in einer Zeit wie der unseren zum bewegenden Motiv eines Schriftstellerlebens werden kann. Diese Frage nun: „Wie kann man dies

Leben denn nur ertragen?" steht in der Tat im Mittelpunkt von Strindbergs Leben und Werk. Die verschiedenen Verwandlungen, die er durchmachte, bedeuten eigentlich nichts mehr als den immer wieder begonnenen, immer wieder scheiternden Versuch, sich das Leben erträglich zu machen, dem Nihilismus zu entgehen. Wie sehr Strindberg selber dieses Problem als das Grundproblem seines Lebens empfunden hat, und wie deutlich er selber gefühlt hat, daß sein Leben eigentlich ein Kreislauf und keine Entwicklung zu einem Ziele hin ist, das beweist sehr schlagend der Gedanke, der sich ihm im heranahenden Alter, beim Rückschauen auf sein Lebenswerk, immer schärfer aufdrängte: daß in seinem Leben sich alles wiederhole, daß die gleichen Situationen ihn immer wieder und immer als den gleichen fänden. Im „Buch der Liebe“, dem Extrakt seiner Lebensanschauung (1908), findet sich folgende Betrachtung: „Träume sind ja Schäume, jedoch nicht immer. Mit dreißig Jahren glaubte ich, das Leben sei aus; so müde war ich geworden von der Hetzjagd, die ich durchgemacht hatte, seit ich geboren wurde. Mit vierzig Jahren nahm ich Abschied von Haus und Leben, von Dichtung und Weib. Mit fünfzig Jahren begannen neue Interessen, ich aber nahm sie vorsichtig hin und packte behutsam für die letzte Reise. Dann aber stürmte das Leben wieder dahin, wilder als je. Als ich schließlich sechzig Jahre erreichte, war ich so todmüde, daß ich Gott bat, meine Seele zu nehmen. Es war zu stürmisch auch für mich, der ich Windstille nicht geliebt hatte.

Aber ich lebe! Frage jedoch jeden Tag: Wie lange, Herr? Geht es nie zu Ende?" (S. 228.)

Und an einer anderen Stelle desselben Buches, an welcher er den auf sein Ich eingestellten Menschen schildert, sagt er:

„Er (der Freund) hatte mir Dienste geleistet, die ich mit Gegendiensten bezahlte; aber meine Gegendienste strich er aus: ich war ihm immer etwas schuldig nach seiner Ansicht. Und er erinnerte oft an seine Dienste, aber nie an meine Gegendienste; nannte mich undankbar. Warum er mich eigentlich haßte? Ich vermute, mein Gesicht hat ohne mein Wissen zuweilen verraten, daß ich an sein Martyrium nicht glaubte, auch nicht an seine Legenden; und einer Sache bin ich sicher, daß er wußte,

ich bewundere seine Frau nicht; und das verzieh er mir nie!

Mein ‚einziger, letzter Freund‘!

Wie verlogen das Leben ist! Und wie schwer es ist zu leben!!!“ (S. 275.)

Und noch etwas ist bezeichnend: Am Ende des ersten Bandes der Selbstbiographie „Der Sohn einer Magd“ findet sich eine Zeiteinteilung seines Lebens unter dem Titel: „Die parallelen Jahrzehnte in Strindbergs Leben.“ Und da sieht man folgendes Schema seines Lebens sich entwickeln:

Zwischen zwanzig und dreißig Jahren ist er religiös, macht einen Selbstmordversuch, schreibt Dramen, stürzt sich in die Wissenschaft, heiratet und reißt dann alle alten Ideale kritisch nieder (in dem ersten großen Roman „Das rote Zimmer“, 1879).

Zwischen dreißig und vierzig Jahren hat er die Religion des Sozialismus angenommen, schreibt nach dem Sturmangriff auf die Gesellschaft Dramen, wendet sich den Sozialwissenschaften zu, geht ins Ausland und erlebt in sich die zweite Enttäuschung, die bitterste seines Lebens, am Weibe. Der Abschluß dieser Periode ist die Auflösung der sozialistischen Ideale und der zweite Zusammenbruch.

Zwischen vierzig und fünfzig Jahren schreibt er sich in seinen Bekenntnisschriften sein vergangenes Leben vom Halse, begeht sozusagen einen geistigen Selbstmordversuch, zerstört das romantische Ideal vom Weibe, wird aus dem Sozialisten ein Individualist, wendet sich von der Sozialwissenschaft zur Naturwissenschaft und heiratet zum zweiten Male. Der Ausgang dieser Periode, zusammenhängend mit der zweiten Eheenttäuschung, ist die kritische Zerstörung der naturwissenschaftlichen Ideologie und das Hinübergleiten in die religiöse Krise des „Inferno“.

Zwischen fünfzig und sechzig Jahren durchlebt er die religiöse Krise und schreibt sich diesen Teil seiner Erlebnisse von der Seele, begeht gleichsam zum dritten Male Selbstmord, schreibt die großen dramatischen Zyklen und wendet sich der philosophischen Wissenschaft zu. Inzwischen ist er auch wieder in Schweden, heiratet zum dritten Male und macht den angestrengtesten Versuch, aus der Analyse zur Synthese zu kommen. In seinen „Kammerspielen“ und den „Spielen in Versen“ zeigt sich

dann, was er als positives Glaubensideal aufzustellen hat. Davon soll später gehandelt werden.

Hält man die Äußerungen darüber, wie schwer das Leben sei, mit den Äußerungen über die Periodizität des Lebensablaufes zusammen, so wird man einsehen, daß wirklich Strindbergs Leben, für welches wir die psychologischen Quellen wie die umrahmende objektive geistige Situation der Zeit zu zeigen versuchten, ein Kreislauf um die eine unheimliche Tatsache, um die Unerträglichkeit des Lebens ist. Um es auf eine Formel zu bringen — was ja immer bedenklich, aber so bedenklich es ist, doch immer notwendig und klärend ist —: Strindberg hat, mit einer fanatischen Zweifelsucht begabt, den Glauben so bitter nötig, und so bewegt sich sein Leben in der Dialektik: daß er das Vorhandene bezweifelt, angreift, analytisch auflöst; daß er dann einen neuen Glauben ergreift, ihn bezweifelt, solange an ihm herumdenkt, bis er ihm gleichsam unter den Händen in nichts zerfließt; daß er nun wieder zu einem neuen Glauben seine Zuflucht nimmt und daß nun das alte Spiel sich wiederholt. Zwischen Glauben und Auflösung des Glaubens pendelt Strindberg rastlos hin und her, ohne je einen festen Grund unter den Füßen zu gewinnen. Immer setzt er gegen die Behauptung die Gegenbehauptung, aber nie vermag er in der Zusammenfügung sich zu einer höheren Sphäre zu erheben, welche die ungelösten Gegensätze in sich aufbewahrt und doch ein Neues und Umfassenderes ist. Hier liegt die eigentliche Unerträglichkeit seines Lebens, daß er das Glück der Stetigkeit nicht kennt, sondern nur die Qualen und die Zerrissenheit des ewigen Wechsels. —



Wir haben von der seelischen Eigenart des Menschen Strindberg und seiner Zeit gesprochen, wir haben das Grunderlebnis des Menschen und seiner Zeit ausgedeutet, und wir müssen nun an die Frage herantreten: in welchen *A u s f o r m u n g e n* zeigt sich der Mensch, die Zeit, das Grunderlebnis?

Um es zunächst einmal kurz zu sagen: Strindberg ist der Kritiker der gesellschaftlichen Einrichtungen; dann der Kritiker der geselligen Beziehungen der Menschen

untereinander, besonders in den Formen der Liebe, Ehe und Freundschaft; endlich: er ist der Verkünder der Resignation der modernen Seele — oder, um es von der anderen, sozusagen technischen Seite zu zeigen: er ist *Satiriker, Psychologe und religiöser Chaotiker* mit dem Bestreben, zuletzt als Philosoph von der Analyse zur Synthese zu gelangen.

Am Ausgang seiner Jugendjahre, mit dreißig Jahren, 1879, schreibt er sein erstes großes Werk, den Roman „Das rote Zimmer“. Es ist die Abrechnung eines feurigen, gerechtigkeitsliebenden, jungen Menschen, der an die Ideale der Menschenbeglückung mit der bestehenden Gesellschaft glaubt. Gegen die faulen Stellen im gesellschaftlichen Leben und seine Einrichtungen richtet sich seine *pathetische Satire*: „Er hatte Gelegenheit gehabt, den Menschen als Gesellschaftstier unter allen möglichen Formen zu studieren; er hatte den Reichstag besucht, Kirchenratssitzungen, Generalversammlungen, Zusammenkünfte für wohltätige Zwecke, polizeiliche Untersuchungen, Feste, Beerdigungen, Volksversammlungen; überall große Worte und viele Worte, Worte, die man im täglichen Leben nie gebraucht, eine besondere Art Worte, die keinen Gedanken ausdrücken, wenigstens den nicht, der ausgesprochen werden mußte. Er hatte hierdurch eine einseitige Auffassung vom Menschen bekommen und konnte in ihm nur das lügnerische Gesellschaftstier sehen“ („Rote Zimmer“, S. 228). Und nun ein Zitat, das die Folgerungen beleuchtet, die der Dichter aus seinen Erlebnissen zog: „Falk (das ist das Sprachrohr des Dichters in dem Roman) fühlte sich einsam und müde. Er hatte erwartet, einem Vertreter alles dessen, was er für feindlich ansah, eine Schlacht zu liefern; der Feind aber war geflohen und hatte ihn zum Teil besiegt . . . Er fragte sich, ob nicht die ganze Sache, die er zur seinen gemacht, die Sache der Unterdrückten nämlich, eine Unwirklichkeit sei . . . Er dachte so lange, bis er sich in einem chaotischen Zustand befand, bei dem Wahrheit und Lüge, Recht und Unrecht einträchtig zusammen tanzten . . . Es gelang ihm merkwürdig gut, sich in einen Zustand von Gleichgültigkeit hineinzuarbeiten; er übte sich, schöne Motive für die Handlungen des Feindes zu suchen, und er gab sich allmählich selbst unrecht, fühlte sich versöhnlich gegen die Weltordnung gestimmt, stieg schließlich zu dem

hohen Gesichtspunkt hinauf, daß es in der Tat ganz bedeutungslos sei, ob das Ganze überhaupt schwarz oder weiß war . . . Er fand diesen Seelenzustand angenehm, denn er gab ihm ein Gefühl der Ruhe . . ." („Rote Zimmer", S. 249/50).

Das, was Strindberg hier beschreibt, ist nichts anderes als die Gleichgültigkeit des Nihilismus. Und der Autor zieht auch schließlich die Folgerungen des Nihilismus: er wird Quietist und begeht den langsamen Selbstmord durch Arbeit, Wissenschaft, Abstumpfung. Der Held wird am Schlusse des Romans so geschildert:

„Falk ist aber undurchdringlich; er hat sich auf die Münzenkunde geworfen, und zwar mit einem Eifer, der nicht ganz natürlich ist . . . Eine Zeitung liest er überhaupt nicht mehr; was in der Welt geschieht, weiß er nicht mehr, und den Schriftsteller scheint er sich ganz und gar aus dem Sinn geschlagen zu haben. Er lebt bloß für seinen Dienst und seine Braut, die er vergöttert. Ich glaube aber an all das nicht. Falk ist ein politischer Fanatiker, der weiß, daß er verbrennen würde, wenn er der Flamme Luft ließe, und darum löscht er sie mit strengen, trockenen Studien . . ." („Rote Zimmer", S. 387).

Jede Kritik geht aus von einem positiven Standpunkte — und die Gesellschaftskritik Strindbergs in diesem ersten Hauptwerk ist getragen von der Ideologie, daß auf der Welt alles gerecht zugehen müsse, daß Offenheit und Liebe zum Guten und zur Wahrheit das gesellschaftliche Leben beherrschen sollten.

In der zweiten Phase tritt an die Stelle dieser jugendlichen Ideologie, die ihren letzten Grund in Rousseau und Schillers Karl Moor hat — die Gestalt Karl Moors spielt in Strindbergs Jugendjahren eine große Rolle — die Ideologie des Sozialismus: die bestehende Gesellschaftsform ist verkehrt, die Verteilung der Rechte und Pflichten ist ungerecht; man ändere diese gesellschaftlichen Grundformen und alles ist in Ordnung. Die schriftstellerische Ausgestaltung findet diese neue Art zu sehen in den „Schweizer Novellen" und einigen anderen Schriften der achtziger Jahre. Hier malt Strindberg gleichsam das positive Ideal, so wie er es ersehnt und wünscht, aus. In dieser Epoche seines Denkens hat er ganz den rationalistischen Optimismus, daß die Menschen von Natur gut, gerecht, friedliebend sind, und daß einzig

die schlechten gesellschaftlichen Einrichtungen, der Kampf um Nahrung, Geld, Frauen, die Menschen schlecht, boshaft, mißgünstig mache. Einen klassischen Ausdruck dieser seiner Ansichten findet er in der Erzählung „Die Insel der Seligen“. Die Besatzung eines Schiffes wird bei einem Schiffbruch an ein paradiesisches Gestade verschlagen; ohne Arbeit findet man Essen, Trinken, Wohnungen, und siehe da: die Menschen werden alle gut, alle Zwietracht hört auf. Durch den Genuß einer Pflanze verlieren die meisten der Inselbewohner die Erinnerung an die gesellschaftlichen Zustände in Europa, aus denen sie kamen. Da zwingt eines Tages ein Erdbeben und ein vulkanischer Ausbruch die Inselbewohner, ihr Paradies zu verlassen; sie schiffen sich ein zu neuer Fahrt und kommen auf eine andere Insel mit viel schlechterem Klima. Und nun, da die Lebensverhältnisse andere werden, da die Menschen um ihr täglich Brot wieder kämpfen und arbeiten müssen, stellen sich nach und nach alle üblen gesellschaftlichen Zustände wieder ein: Arbeitsteilung, Eigentum, Ehe, Militär, Staat, Religion, Scheidung in Ober- und Unterklasse usw., und damit dann auch all die sittlich minderwertigen Eigenschaften: Mißtrauen, Mißgunst, Eifersucht, Grausamkeit, Herrschsucht, knechtische Furcht, Lüge und Heuchelei usw.; man sieht, daß Strindberg ganz im Banne der sozialistischen Utopien steht, und daß der positive Teil seiner Satire sich in dieser Zeit nach dem „Roten Zimmer“ aus der Ideologie des Sozialismus und Kommunismus speist.

Mit einem Worte haben wir noch die künstlerische Äußerungsform Strindbergs in dieser Zeit zu erwähnen: indem er den Weltzustand, den er darstellt, geißeln will, muß er die Schatten übertreiben, muß er Verzicht leisten auf die feinen, farbigen Mittel- und Halbtöne, die das wirkliche Leben in seiner Fülle und in seinem Wechsel bietet. Die Träger der (nach Ansicht des Satirikers) falschen Ideen werden schwarz in schwarz, die Vertreter des neuen Ideals weiß in weiß gemalt: das aber ist das Verfahren des Karikaturisten. Und in der Tat: die Menschen des „Roten Zimmers“ sind Karikaturen, mit wenigen scharfen Strichen gezeichnet und mit einem Anschein von Leben dadurch bekleidet, daß Strindberg aus dem reichen Schatz seiner Beobachtungen und Erfahrungen ihnen den einen oder anderen Zug aufpappt. Als ein

Beispiel für unzählige andere sei nur die Szene zwischen den beiden Brüdern Falk im „Roten Zimmer“ erwähnt. Der jüngere Bruder kommt zum älteren, der früher sein Vormund war, und verlangt die Auszahlung des Restes seines Erbteils, da er glaubt, daß sein Bruder die Kosten für seine Erziehung zu hoch veranschlagt hat. Leider hat der jüngere Bruder nun aber eine Erklärung unterzeichnet, daß er sein ganzes Erbteil erhalten und keine weiteren Ansprüche an den älteren Bruder habe. Diese Erklärung zeigt der Großhändler Falk seinem Bruder vor und begleitet diese Handlung mit folgenden Worten:

„Du hast also eine Sache anerkannt und bezeugt, an die du nicht geglaubt hast! Ist das ehrlich, frage ich? Nein, antworte auf meine Frage! Ist das ehrlich? Nein! Also hast du ein falsches Zeugnis abgelegt. Du bist also ein Schurke. Ja, das bist du! Habe ich nicht recht?“ (S. 29.)

Nun wäre diese Äußerung an sich ja möglich, aber was diese ganze Szene zur Karikatur stempelt, ist das Verhalten des jüngeren Bruders auf diese Rede: anstatt nämlich grob zu werden oder sich zu verteidigen, oder den Bruder anzugreifen, zieht er eingeschüchtert ab. Durch dieses Verhalten hindurch merkt man zu deutlich die Absicht des Autors: die Lehre, daß der Gute unrecht bekommt und unschuldig leidet. Auch sonst ist der Roman auf Karikatur hin gebaut: man bemerkt dies sehr deutlich an der Art, wie Personen bei ihrem ersten Auftreten geschildert werden: „Der Großhändler sah aus wie ein Vierzigjähriger... Er hatte blondes Haar, blonden Schnurrbart, blonde Augenbrauen und Wimpern. Er war ziemlich beleibt, und darum konnte er so gut mit den Stiefeln knarren, die unter der Last seiner gedrunghenen Figur aufschrien...“ (S. 25). Das ist zwar sehr eindringlich geschildert, aber es ist die Eindringlichkeit der Karikatur. Es fehlt den Personen jenes Malerisch-Atmosphärische zum Lebenswahren, woran man die Gestalten der großen Romandichter erkennt. Man denke dabei nur daran, wie etwa Balzac oder Goethe oder Dostojewskij eine neu auftretende Person schildern, und man wird den ganzen Unterschied von Karikatur und Menschendarstellung gegenwärtig haben.

Zu wirklich lebendigem Dasein gelangen in dem ganzen Roman eigentlich nur zwei Personen: einmal der junge

Falk, auf den Strindberg eine Unmasse eigener Erlebnisse abgelagert hat — und der Journalist Struve, der Mensch des Nihilismus und der absoluten Würdelosigkeit. Dies wäre nicht zu erwähnen, wenn es nicht für das ganze Schaffen Strindbergs so kennzeichnend wäre, daß wirklich ganz lebendig bei ihm immer nur sind: er selbst und der nihilistische Mensch. Doch davon wird noch an anderer Stelle gesprochen, und so genügt hier der einfache Hinweis.



In die Ideologie des Sozialismus gehört, wie man weiß, auch eine neue Ordnung der Verhältnisse der Geschlechter: die Emanzipation der Frau aus der Hörigkeit der Ehe, die Gleichberechtigung des Weibes mit dem Mann. Von diesen Ideen aus ist Strindberg zunächst zu einer Kritik der gesellschaftlichen Einrichtung im Bereiche des Geschlechtsverhältnisses, d. h. vor allem zu einer Kritik der Ehe gekommen. Dann aber ist er weitergegangen und hat das menschliche Verhältnis von Mann und Weib zergliedert.

Zuerst aber, wie gesagt, kritisierte er die Eheform. Das Werk, in dem er es tut, sind die „Heiraten“, zwanzig Novellen, die eine Reihe von typischen Eheschicksalen zeichnen. Die Titel sagen schon viel: „Liebe und Brot“, „Fruchtbarkeit“, „Ungetraut und getraut“, „Naturhindernis“, „Reformversuch“ u. a. Meist dreht es sich in dem ersten Teil dieser Novellen um das Thema: daß der Zwang zum Gelderwerben, fehlende Geldmittel und so weiter das Glück der Liebe zerstören. Ein anderer Teil der Novellen handelt von den Versuchen, eine neue Eheform zu finden, indem die Frau auch verdient, indem die Lasten und Pflichten des Haushalts geteilt werden usw.; — immer aber scheitern diese Versuche an dem „Naturhindernis“, am Kinde, das die ganze Arbeitskraft der Mutter für sich in Anspruch nimmt. Der letzte Teil der Novellen endlich zeigt schon in den Titeln: „Zweikampf“, „Der Familienversorger“ ein neues Problem: nicht mehr die Eheform wird einer Kritik unterzogen, sondern das Weib als solches in ihren Beziehungen zum Manne wird analysiert, entschleiert, gehaßt. Dieses wichtige Problem verschwindet von nun an nicht mehr aus dem Schaffen Strindbergs, und so verlangt es eine eingehende Behandlung.

Bei der Darstellung des gesellschaftlichen Zustandes unserer Zeit wurde als einzige Ausnahme von der Verarmung unseres seelischen Lebens und der Unübersichtlichkeit des Lebens die Beziehung der Geschlechter zueinander erwähnt. In der Tat: die Mechanik unseres Lebens läßt die Mehrzahl der Menschen nur noch in ihren Beziehungen zur Frau oder zu den Frauen als Menschen im vollen Sinne des Wortes sich fühlen. Erwin Rhode hat das feine Wort von der Liebe als der Poesie des Privatlebens geprägt. Und wirklich: in dem Maße, wie die Möglichkeiten des freien Erlebens aus der Gesellschaft schwanden, in dem Maße, wie die Farbigkeit des Lebens, die Möglichkeit zum Abenteuer, der Zufall, die Wildheit des Lebens abnahm, in dem Maße ist das Liebeserleben in den Mittelpunkt aller der Äußerungsweisen des Menschen getreten, in denen nicht der Spezialist, nicht das Funktionsglied der Gesellschaft, sondern der ganze Mensch sich ausspricht. Als nun die Ideologie des Sozialismus diese freien Beziehungen einzuordnen unternahm, mußte daraus manche Irrung und Wirrung entstehen. In dem Augenblicke, als der Sozialismus die Befreiung des Weibes verkündete, mußte der Mann als Tyrann erscheinen, und damit nahm das ganze Verhältnis von Mann und Weib, zunächst innerhalb der Ehe, dann überhaupt, das Aussehen eines Kampfes um die Macht an. Von diesem Gesichtspunkte aus hat Strindberg dies Verhältnis der Geschlechter erlebt.

Strindberg ist in seiner Jugend ein Pietist gewesen, und dieser pietistische, enge, kleinliche, selbstquälerische Geist ist immer wieder in ihm zum Durchbruch gekommen. Man merkt dies nicht nur daran, daß er häufig (an vielen Stellen seiner Lebensgeschichte, um 1886, in der Erzählung „Quarantäne“ aus dem Jahre 1906) davon spricht, sondern vor allem auch aus den Wertungen, die dieser überaus sinnliche Mensch über die Sinnlichkeit hat — und vor allem natürlich über den Träger der Sinnlichkeit im modernen Leben, über das Weib, das ihm ja geradezu das Urböse ist.

Man kann ruhig sagen, daß Strindberg diesen Kampf um die Macht zwischen Mann und Weib unzählige Male dargestellt, unzählige Male erörtert hat. Den schärfsten, schlagendsten Ausdruck für diese Kritik des Weibes fand Strindberg in der Form des Einakters mit dem Mittel der

psychologischen Analyse, und so sei, um den Leser nicht durch eine Aufzählung zu ermüden, lieber an einem einzigen Beispiel ausführlich gezeigt, wie Strindberg das Problem stellt, wie er es durchführt, welche Technik er benützt und welche Lösung er findet.

Der Einakter „Gläubiger“ enthält das ganze Problem in gedrängtester Form. Er beginnt mit einem Zwiegespräch Adolfs, Theklas Gatten, mit Gustav, dem geschiedenen Gatten Theklas; Adolf kennt Gustav nicht, wohl aber weiß Gustav, wer Adolf ist.

„Adolf: . . . Die ersten Tage nach der Abreise meiner Frau lag ich kraftlos auf meinem Sofa und gab mich ganz der Sehnsucht hin. — Ein paar Tage vergingen, da ermunterte ich mich und fing an, mich zu sammeln. Die Fieberphantasien, die mein Hirn gezeugt, wichen, in meinem Kopfe wurde es nach und nach ruhig. Gedanken, die ich ehemals gedacht, tauchten auf, die Arbeitslust, der Schaffenstrieb erwachten — das Auge gewann seine Fähigkeit wieder, richtig und scharf zu sehen — da kamst du!

Gustav: Ja, du warst recht elend, als ich dich traf, und gingst auf Krücken. Doch das beweist nicht, daß gerade meine Gegenwart zu deiner Herstellung so sehr beitrug. Du bedurftest der Ruhe, und es fehlte dir an männlichem Umgang.

Adolf: Da hast du recht wie mit allem, was du sagst! Und früher war es auch so. Doch nach meiner Verheiratung erschien es mir überflüssig. Ich begnügte mich mit der Freundin, die ich erwählt. Bald kam ich indes in neue Kreise und knüpfte viele Bekanntschaften an. Da wurde aber meine Frau eifersüchtig, sie wollte mich einzig für sich haben. Doch, was noch schlimmer war, auch meine Freunde wollte sie einzig für sich haben — und so blieb ich denn allein mit meiner Eifersucht.“

In diesem Anfangsdialog ist das Thema des ganzen Stückes enthalten. Adolfs Lage ist klar: die Frau hat ihn ausgesogen, ihm seine Gedanken, Gefühle, seine Willenskraft, seinen Umgang, seine Freunde geraubt, sie hat ihn zum Sklaven gemacht, der ohne sie nicht leben kann; sie hat ihn verzaubert. Das ganze folgende Gespräch nun ist eine Entzauberung Adolfs durch Gustav, der dasselbe mit derselben Frau durchlebt und sich von ihr befreit hat. Er

geht analytisch vor, indem er Adolf ausfragt. Dieser tut im Verlauf des Gesprächs die folgende, so bezeichnende Äußerung: „Sonderbar, aber mir ist zuweilen, als besäße sie gar kein eigenes Selbst, als wäre sie ein Teil meines Ichs, mein Eingeweide, das meinen Willen, meine Lust am Leben entführte. Ja, den Lebensknoten selbst, von dem die Anatomie spricht, hab' ich, so will mir scheinen, in sie verlegt.“

Doch noch glaubt Adolf an die Selbständigkeit seiner Frau — sie sprechen weiter über das Buch, das sie geschrieben hat und in dem sie die Geschichte ihrer ersten Ehe verarbeitet hatte. Adolf glaubt, daß dieser erste Mann ein Tyrann und ein Idiot gewesen sei — und diesen Glauben zerstört ihm Gustav gründlich. „Indes, der Mann war ein Tyrann, und sie hatte ihn doch gerade genommen, um frei zu sein! Denn wie wird ein Mädchen anders frei als dadurch, daß sie sich einen Deckmantel, den sogenannten Mann, verschafft?“ Dann ängstigt Gustav den Gatten Theklas ein, indem er ihm zeigt, daß er nahe daran sei, Epileptiker zu werden. Dann zeigt er ihm, daß Thekla ihn nie geliebt habe, indem er ihm die Entwicklung ihres Verhältnisses vorkonstruiert; dann zerstört er das Märchen, das Adolf sich gebildet, als habe Thekla ihn erzogen, es ist vielmehr umgekehrt gewesen: Adolf hat ihr Ideen gegeben, aber sie hat verstanden, ihm vorzumachen, als sei es umgekehrt gewesen. Adolf fühlt schließlich, daß sie ihm alles gestohlen hat, auch seinen Glauben an die Kunst. Und dabei kommt es dann ans Tageslicht, was Adolf eigentlich vom Weibe will:

„Adolf: Sie sollte mir sein, was mir Gott droben gewesen, als ich Atheist wurde — der Gegenstand für die Betätigung des Ehrfurchtsgefühls... ich kann nicht leben, ohne zu verehren —

Gustav: Sklave.

Adolf: Und ohne ein Weib zu verehren, anzubeten.

Gustav: Pfui Teufel, da nimm doch lieber deinen Gott zurück!“

Und nun zerstört Gustav ihm den Glauben an die Kunst, an das Weib, an alles, was ihm teuer war; dann aber sucht er ihn aufzurichten — und sie beschließen, Thekla auf die Probe zu stellen. Das geschieht nun in der zweiten Szene, die ein großer Dialog zwischen dem Ehepaar ist und in dem Thekla von allen Seiten gezeigt wird:

als eitel, kokett, untreu, genußsüchtig, grausam, raffiniert, zynisch.

Den Höhepunkt bildet die Szene, in der Adolf im epileptischen Anfall zusammenbricht, nachdem er ihr seine Meinung über ihr geringes Talent gesagt hat. Sie ist zärtlich um ihn bemüht, aber kaum ist er wieder fähig zu sprechen, so fällt sie ihn an:

„Thekla: Siehst du jetzt ein, daß du ungerecht warst?

Adolf: Ja, ja, ja ja, ich sehe es ein!

Thekla: Und du bittest mich um Verzeihung?

Adolf: Ja, ja, ja, ich bitte dich um Verzeihung. Nur rede nicht weiter in mich hinein . . .“

Als Adolf dann gegangen ist, tritt Gustav auf, der nach der Verabredung die ganze Szene belauscht hat und nun den Beobachtungsposten an Adolf überläßt. Und nun bringt Gustav es so weit, daß er seine gewesene Frau verführt, ihm ein Rendezvous zu gewähren. Als er sie soweit hat, wirft er die Maske ab, seine Rache ist befriedigt. Er läutet nach der Rechnung, und nun fragt sie, ob er ohne Versöhnung abreisen wolle.

„Gustav: Versöhnung? Du führst so viele Worte im Munde, die ihre Bedeutung verloren haben! Uns versöhnen? Sollen wir vielleicht zu dreien leben? Du müßtest dadurch versöhnen, daß du wieder gutmachtest, allein das kannst du nicht! Du hast nur genommen, das aber, was du nahmst, hast du verzehrt und vermagst somit nimmermehr es zurückzustellen!“

Als Gustav ihr seine ganze Verachtung ins Gesicht geschleudert hat, kommt Adolf totenbleich ins Zimmer gewankt und stürzt zu Boden. Und nun wirft sich Thekla liebkosend über ihn, und Gustav findet bei diesem jähen Ausbruch unsinnigen Gefühls nur die mitleidig-verächtlichen Worte:

Wahrhaftig, sie liebt auch ihn! Armes Geschöpf!

Fassen wir die Anschauung vom Weibe und von ihrer Beziehung zum Manne zusammen, so wie sie Strindberg hier und in fast allen anderen Werken hat — mit einer Ausnahme: wenn er nämlich das Weib als Mutter betrachtet. Das Weib ist seinem Wesen nach: unproduktiv, unfruchtbar, zynisch, brutal, eitel, kokett, sinnlich, albern, frech, böse, mit einem Wort, urböse. In ihren Beziehungen zum Manne aber nimmt sie ohne zu geben, schmarotzt, stiehlt ihm Gedanken, Ehre, Ansehen, Selbst-

achtung; betrügt ihn gewissenlos, ist grausam, gefühllos, kalt gegen ihn; mit einem Worte: sie ist teuflisch zu ihm, genießt alles Gute, was er ihr bietet, ohne Dank und verachtet ihn noch obendrein wegen seiner Güte. Die Beziehung zwischen Mann und Frau ist nun, wie es bei einer solchen Polarität nur sein kann, einzig die des Kampfes um die Macht, und dabei gilt das Gesetz der Ellenbogen einzig und allein: der gütige Mann unterliegt dem schlechten Weibe; das schlechte Weib aber kriecht vor dem brutalen Manne. Denkt man an den Einakter „Gläubiger“ zurück, so findet man, wie in einem Musterbeispiel, alles dort zusammengedrängt: der brutale Mann, Gustav, der die Lüge des Weibes durchschaut hat, siegt; der gütige und gutgläubige Adolf aber verliert das Spiel mit ungleichen Waffen; das Weib Thekla aber ist im Grunde doch die Stärkste, in ihrer rücksichtslosen, aber skrupelfreien Art zu nehmen, zu lieben, zwei auf einmal, wenn es sein muß, und über Leichen zu gehen.

Ein Wort muß noch über die Technik Strindbergs gesagt werden. Wie kann man technisch die Beziehungen der Menschen untereinander am eindringlichsten darstellen? Indem man sie sich gegenseitig in Gesprächen analysieren läßt. Und so geht Strindberg auch vor: gleichgültig, ob er in Romanen oder in Bühnenwerken diese Probleme des Hin- und Widerspiels der menschlichen Beziehungen aufdecken will — immer tut er es in Gesprächen. Es gibt wohl wenige Autoren, bei denen die Personen so viel reden, so wenig tun wie bei Strindberg. Immer wieder bohrt er mit analysierenden Reden den Menschen ins Herz; immer wieder entkleidet er seine Figuren durch Worte; von hier aus muß man wohl auch sein ganzes Verhältnis zur Bühne betrachten, doch sei dies an späterer Stelle und in anderem Zusammenhange dargelegt. Der analytische Dialog ist die angemessene Form für die psychologische Zergliederung, die Strindberg an seinen Personen vornimmt — und von hier aus betrachtet, sind die Einakter wirklich Meisterwerke, freilich die Meisterwerke eines Virtuosen der Analyse. Wir sahen vorher, daß in der modernen Zeit der Mann gerade in seinem Verhältnis zum Weibe aus seiner gewöhnlichen Isoliertheit im Spezialistentum herausgeht und sich als Mensch zeigen und fühlen darf. Diese eigentümliche Stellung des Liebeslebens in der modernen Zeit, diese

Ausnahmestellung des Erotischen als des Abenteuers schlechthin, als des Bewegten, Lebhaften, Bunten hat das Erotische und seinen Träger, das Weib, mit einem übermäßigen Zauber umkleidet. Indem man diese **Sonderstellung des Erotischen**, welche aus einer Notlage in der seelischen Struktur der Zeit sich erklärt, übertreibend verklärte, kam man zu einer falschen Idealvorstellung vom Weibe als der Erlöserin, als der Allmächtigen, der Besseren, dem Ideal schlechthin. Man braucht nur an das Lebenswerk Wagners und Ibsens zu denken, um zu erkennen, welche ungemeine Rolle im Gefühlsleben des Mannes das Weib und die romantische Liebe im 19. Jahrhundert spielten. Ein Mann nun, der mit so übertriebenen Ansprüchen, mit einem solchen Kultus des Weibes an die wirklichen Frauen herankommt, muß notwendig schwere **Enttäuschungen** erleben, wenn er findet, daß das Idealwesen Schwächen, Menschlichkeiten, Fehler die Menge hat. Aus getäuschter Liebe aber entstehen Haß und Verachtung. Und das ist die Lage Strindbergs den Frauen gegenüber: in jedem seiner Liebesverhältnisse dichtet er die Geliebte zu einem Engel an Güte und Seele um; enttäuscht sie ihn dann, indem sie sich als Mensch zeigt, so haßt er sie, verachtet sie, mißhandelt sie; und vor allem: er glaubt sich betrogen, während er doch selbst sich betrogen hat, indem er sich eine Dichtung, ein Idealbild zusammenphantasiert hatte. Klassisch äußert sich diese Ernüchterung des Mannes in den „Gläubigern“, wo Gustav seinen Freund Adolf so anfährt:

„Ist das ein Atheist, dem noch der Weiberaberglaube im Blute steckt? Ein Freidenker das, der über Frauenzimmer nicht frei zu denken vermag? Weißt du, worin dieses Unfaßbare, Sphinxartige, die Tiefe deiner Frau besteht? Die bare Dummheit ist's! ... Alles und alles nur die Röcke! Zieh ihr Hosen an, zeichne mit Kohle einen Schnurrbart unter ihre Nase und höre ihr ernüchterten Sinnes zu, so wirst du dich überzeugen, wie ganz anders das klingt! Ein Phonograph, der deine Worte — und die der anderen — etwas dünner wiedergibt! —“

Wie hängt diese Erscheinung der romantischen Liebe und ihrer notwendigen Enttäuschung durch die Wirklichkeit mit der Lebensform der Moderne zusammen? Psychologisch betrachtet: der Mann, in seinen Beruf eingespannt, steht plötzlich vor dem Neuen: daß er, der Spezialist,

Mensch sein, als Mensch handeln und sich benehmen soll. Er ist nicht geübt, Mensch zu sein, und so wird er ungeschickt sich benehmen, das Ungewohnte schief beurteilen. Auf der anderen Seite wird der Mann als Spezialist mit verarmten Gefühls- und Seelenleben das reichere und ungehemmtere Gefühlsleben der Frau, die nicht Spezialistin, sondern in erster Linie immer noch Mensch ist, übermäßig hoch einschätzen; er wird es zu einem Ideal steigern, und dies um so leichter, je mehr ihm sein Spezialistentum zweifelhaft geworden ist, je näher ihm der Nihilismus, der absolute Unglaube steht: seine ganze Glaubenskraft und -sehnsucht wird sich auf das Weib, auf die Liebe konzentrieren, und so kann man wohl sagen, daß die ideale Liebe, die romantische Liebe nur Flucht und ein Ausweg vor dem Nihilismus bedeutet. Jedenfalls sehen wir in den Zeiten, die ein festes, bestimmtes System von Lebenswerten haben, die Liebe stark zurücktreten und höchstens einen Wert unter und neben anderen, aber nicht den einzigen Wert bedeuten, während es doch heute so zu sein pflegt, daß die geliebte Frau, die Arbeit für sie, für ihre Kinder, dem Leben des Mannes erst seinen festen und bestimmten Sinn geben. Bedeutet somit für viele die Liebe eine Rettung vor dem absoluten Nihilismus, so wird auf der anderen Seite eine Enttäuschung dieses letzten Ideals, der Liebe, den Sturz in den völligen Nihilismus beschleunigen. Und so — als eine Station auf dem Wege in den absoluten Nihilismus — ist die Liebesenttäuschung bei Strindberg aufzufassen; in diesem einen Punkte eilte er seiner Zeit voraus: er wagte es, folgerichtig zu sein, und das Ideal der Liebe zum Teufel zu schicken, als er sah, daß es trügerisch war und daß darauf sich nichts Festes bauen ließe.



Wir haben Strindberg als Kritiker der gesellschaftlichen Einrichtungen, als Kritiker der Ehe und des Weibes behandelt, so bleibt uns noch übrig, Strindberg, den Kritiker der gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen untereinander in Freundschaft und Feindschaft, in Beruf und Tätigkeit darzustellen. Diese Frage fällt zusammen mit der Frage: Wie stellt Strindberg die Menschen überhaupt dar? Welches ist der Typus

Mensch, den er sieht? Wie beschaffen ist der nihilistische Mensch?

Strindberg selber bekennt einmal, in der Darstellung seiner Jugendgeschichte: „Die Tatsache bleibt bestehen: er wurde nie er selbst, ein abgeschlossenes Individuum“ (Sohn einer Magd). Und weiterhin: „Und warum ist es besser, ein Ich zu haben, da das einzige Ich jedenfalls nicht mehr unser Eigentum ist als mehrere Ichs; ein Ich ist ja ein von Eltern, Erziehern, Verkehr, Büchern zusammengesetztes Resumé“ (Sohn einer Magd).

Diese Selbstbekenntnisse zeichnen das Bild des Relationsmenschen, wie ich ihn nennen möchte: des Menschen, der keine in sich ruhende Persönlichkeit, mit eigenem Geist in seiner Seele, mit Schöpferkraft, Vertrauen und Selbständigkeit ist, sondern der immer in Beziehungen lebt, der sich restlos in Beziehungen auflösen läßt. Der Beziehungsmensch ist vor allem Parasit, Schmarotzer. Er verlegt sein Zentrum gern in ein anderes Wesen. Solche Schmarotzernaturen hat Strindberg mit Vorliebe und Virtuosität dargestellt. In dem Roman „Schwarze Fahnen“ von 1904 ist die eine Hauptfigur ein solcher Schmarotzer: „Zachris, dieser kleine, häßliche, unbedeutende Mann hätte keine Rolle gespielt, wenn er nicht einige furchtbare unterirdische Eigenschaften besessen hätte, die in den Kämpfen des Lebens von großem Nutzen sein können. Er hatte einen unerhört leeren Raum zu füllen, und seine Aufnahmefähigkeit war unbegrenzt. Er aß Menschen, aß sich deren Fähigkeiten an, aß fremde Vermögen auf. Er hatte eine solche Fähigkeit, in das Leben eines anderen einzudringen, mit fremdem Kalbe zu pflügen, daß er seine Person mit der des anderen verwechselte. Las er ein gutes Buch, glaubte er es geschrieben zu haben; schrieb es sofort noch einmal, mit Abänderungen; machte den Lehrer in angenehmer Weise herunter; vernichtete das Vorbild, daß man den Eindruck bekam, Zachris sei weiser als der Weise... Wollte jemand Zachris sein Mißgeschick klagen, so hörte er gern zu, benützte aber die Trauer des anderen, um seine eigene vorzubringen, die natürlich die größere war. Und das Ende war, daß Zachris den Trost empfing, den er hätte geben sollen.“

An einer anderen Stelle heißt es: „Es war seine Natur, nicht in und durch sich selbst leben zu können, teils weil

sein Ich von Geburt schwach war, teils weil er es im Leben verloren, oder richtiger auf dem Markt des Glückes verkauft hatte . . .“

Solche Figuren, Parasiten, Schmarotzer, hat Strindberg unzählige dargestellt, und er hat sie geradezu als die Vertreter seiner Zeit bezeichnet. Vor allem sind es natürlich Strindbergs Frauengestalten, die als Schmarotzer seelisch und materiell vom Manne leben; dann aber sind es bezeichnenderweise — Literaten, die er als Schmarotzer darstellt. Und diese seelische Öde und Leere, die Halbheit und Unfertigkeit seiner Menschen äußert sich in zwei Richtungen: einmal reden sie, reden fortwährend, um nicht ihre Öde schreien zu hören; dann aber sind sie eifersüchtig, besitzgierig, klammern sich an die Menschen, die ihnen begegnen, weil sie Furcht vor dem Alleinsein haben. Als Zachris (in den „Schwarzen Fahnen“) von seiner Frau Jenny verlassen wird, fühlt er sich erst befreit, erlöst von einem Druck. Dann aber heißt es: „Als er gegen Sieben erwachte, fühlte er sich so gestärkt, daß er Jenny entbehren zu können glaubte. In diesem Machtgefühl setzte er sich hin, um zu schreiben. Aber die Feder stand still und die Worte blieben aus. Also: Sie mußte kommen und ihm sitzen . . .“ Und als dann Jenny wieder zu ihm zurückkehrt, da quälen sich die Gatten grenzenlos: „Zachris saß unten und schrieb den Roman. Ging zuweilen hinauf, um nach dem Opfer zu sehen und es zu quälen. Wenn er nur mit ihr sprechen konnte, so bekam er neue Kraft, die Hinrichtung fortzusetzen.“

Natürlich ist auch das Verhältnis, in dem solche Relationsmenschen zueinander leben, das denkbar Entsetzlichste: ein Gemisch aus Verachtung und Furcht, sich zu verlieren; ein Wühlen im Schmutze der Seele und das Aufgeben aller Würde des Menschen. Alle diese Zustände und Verhältnisse hat Strindberg virtuos geschildert, nicht nur in seinen Romanen, sondern auch im „Totentanz“, in der „Gespenstersonate“, im „Rausch“ und sonst an vielen Stellen.

Auch hier sei ein Wort über die Technik gesagt: wer mißtrauisch ist, der lebt und webt in der psychologischen Analyse. Aber die Psychologie hat das Teuflische an sich, daß sie unzuverlässig, trügerisch und wetterwendisch ist: man hat nie etwas Sicheres in der

Hand, sondern in der Psychologie ist alles letztlich unsicher, Vermutung, Annahme. Die Psychologie ist gleichsam ein Koffer mit doppeltem Boden; sie hat Hintertüren, aus denen der Analytierte entschlüpfen kann.

In dem Schauspiel „Rausch“ hat Strindberg diese Zweideutigkeit der Psychologie vortrefflich dargestellt: wie der Dichter und seine Geliebte sich gegenseitig belauern, sich gegenseitig den Tod des Kindes zutrauen, wie sie immer wieder versuchen, sich zu fangen und wie immer wieder die Unsicherheit psychologischer Analyse ihnen die Möglichkeit bietet, zu entwischen. — Die psychologische Analyse, so sei das Gesagte zusammengefaßt, ist die recht eigentliche Form, Relationsmenschen darzustellen und die Stimmungen von Mißtrauen und Verzweiflung auszudrücken, die zwischen solchen Menschen des Nihilismus herrscht. Wer sieht nicht ohne weiteres die Beziehung, welche zwischen diesem Typus Mensch und der Lebensform der Moderne herrscht? Der Relationsmensch ist geradezu der moderne Mensch, dem alles unsicher, zweifelhaft, ungewiß geworden ist; der kein Vertrauen in sich und deshalb auch kein Vertrauen auf Werte außer ihm mehr hat; der schließlich im bodenlosen Mißtrauen versinkt und die Analyse als Waffe zur Selbstvernichtung mißbraucht; der die Selbstvernichtung zur Lust, zum Rausch umdeutet, der, mit einem Worte, sein Empfindungs- und Gedankenleben pervertiert, verdreht

Die menschlichen Beziehungen zwischen solchen Relationsmenschen sind natürlich fürchterlich: Raub, Gewalt, Vergewaltigung, Diebstahl, Verachtung, Zynismus, das sind die Hauptverhaltensweisen im Verkehr, die sich manchmal mehr, manchmal weniger unverhüllt zeigen. Und so schildert denn auch Strindberg das Zusammenleben als einen ewigen Kampf, als einen rastlosen Kreislauf, als ein unsinniges Würgen und Drängen. Alle die Momente, die wir in dem Geschlechterverhältnis, wie Strindberg es sieht, aufzeigten, gelten auch in allen übrigen Verhältnissen der Menschen untereinander. Der Glaube an sittliche Werte ist für eine solche Gesellschaft Geschwätz oder Heuchelei; Selbstbehauptung der oberste Grundsatz. Mit einem Worte: der nihilistische Mensch lebt natürlich auch in einer nihilistischen Gesellschaft, in der alles Humbug ist.

In einem seiner letzten Werke, in dem Kammerspiel „Brandstätte“, spricht Strindberg das sehr deutlich aus:

„Frau: Finden Sie nie, daß es angenehm ist, zu leben?

Fremdling: Doch gewiß; aber auch das ist eine Täuschung. Ich will Ihnen sagen, meine Schwägerin: Wenn man geboren ist ohne Haut auf den Augen, sieht man das Leben und die Menschen wie sie sind . . . Und man muß ein Ferkel sein, um hier in dem Schmutz zu gedeihen . . .“

Und an einer anderen Stelle desselben Stückes fragt der Steinmetz seinen Bruder:

„Ist es nicht schrecklich zu leben?

Der Fremdling (bedeckt seine Augen mit der Hand): Ja — es — ist — über — alle — Beschreibung — schrecklich.

Steinmetz: Ich will nicht länger leben!

Fremdling: Müßt! (Pause.) Müßt!“

Erschütternder kann man die Verzweiflung des Nihilismus über das nihilistische Leben nicht aussprechen. Und diese Erschütterung hatte noch der alte Strindberg, lange nach seiner Bekehrung, in einem Alter, in dem die Menschen sonst meist über den Nihilismus sich hinweggearbeitet haben. Wie tief muß Strindberg also daran gelitten haben!

Der Nihilismus als dauernder Zustand ist eine Unmöglichkeit für das Individuum, denn es würde der Last dieses Leidens erliegen, und entweder in der Nacht des Wahnsinns oder in der Nacht des Todes Linderung seines Leidens suchen. Auch Strindberg gehorchte dieser Nötigung und suchte sich einen Ausweg aus dem Nihilismus. Anfangs glaubte er mit Hilfe der Ideologie des Sozialismus und mit der Anbetung des Weibes sich über Wasser halten zu können. Beides brach aber ungefähr gleichzeitig zusammen: er begann an der Wahrheit der sozialistischen Ideale zu zweifeln, und dieser Zweifel geht aus von dem Punkte, der im Glaubensbekenntnis der Sozialisten „Gleichstellung der Geschlechter“ heißt. Als dieses ganze Gebäude des Sozialismus und der romantischen Liebe ihm zusammenbrach, wandte er sich zur Wissenschaft, zur kühlen, wertfreien Objektivität und beschritt damit den zweiten Rettungsweg, den heutige Menschen einzuschlagen pflegen. Nicht mehr Arbeit

für die Menschheit und Erlösung durch das Weib ist seine Losung, sondern: das nüchterne, ruhige, objektive Schauen, das Betrachten der Dinge als Gegenstände der Wissenschaft wird jetzt sein Ideal. Es ist die Ruhe des geistigen Todes, die er sucht; er will sich unempfindlich machen gegen die Stöße des Lebens, indem er das Leben nur noch als Wissenschaftler betrachtet und es sich dadurch sozusagen vom Leibe hält. Den wissenschaftlichen Menschen aus Resignation hat er sehr schön in dem Roman „Am offenen Meer“ beschrieben. Zugleich aber zeigt er auch das Gefährliche in der Situation des wissenschaftlichen Menschen: in dem Augenblick, wo er sich aus der eisigen, isolierenden Luft der Wissenschaft wagt, reißt das Leben ihn mit und vernichtet ihn. Die Rolle des Lebens spielen im „Offenen Meer“ das Weib und die Dummheit und Bosheit der Fischer, unter denen der Fischmeister lebt.

Um es in zwei Worten zu sagen: auch die Ideologie der Wissenschaft versagt, und damit gerät Strindberg in jenen chaotischen Zustand, den wohl jeder moderne Mensch, der ernsthaft nachdenkt, einmal erlebt. Er gerät in jene religiöse Krise der Jahre 1896/99, denen wir zwei der interessantesten und grauenhaftesten Bekenntnisbücher der Weltliteratur verdanken: das Buch „Inferno“ und die „Legenden“. Als Sozialist und Wissenschaftler war Strindberg Materialist; nun erlebt er in sich den Gegenschlag, er wird Spiritualist.

Wenn wir Strindbergs Religiosität verstehen wollen, müssen wir uns vor allem gegenwärtig halten, daß er unter der Macht pietistischer Ideen aufgewachsen ist, und weiterhin, daß überhaupt der Pietismus (als eine Fortsetzung des spanisch-französischen Mystizismus des 16. und 17. Jahrhunderts) die letzte Zusammenfassung religiöser Kräfte ist, welche die europäische Menschheit bis zum Weltkriege erlebt hat. Der Pietismus als religiöse Lebensform grenzt sich dadurch gegen andere religiöse Lebensformen ab, daß er von der Sündhaftigkeit des Einzelwesens ausgeht und dabei den ganzen Lebensvorgang unter den einseitigen Zwang moralischer Ausdeutung stellt. Die Mittel, mit denen der Pietismus wirkt, um das Sündenbewußtsein zu wecken und wachzuhalten, ist die psychologische Selbstanalyse, die peinlichste, ängstliche, unfreie Beobachtung des seelischen Lebens unter der ständigen Kontrolle gewisser asketisch

gerichteter Moralideen. Dieses Verfahren, exakt durchgeführt, gewährt ein merkwürdiges psychisches Krankheitsbild: die Auflösung der Persönlichkeit in lauter einzelne, sündige Handlungen; das Gefühl vom Unwert aller Tätigkeiten, außer denen, die zur moralischen Besserung des Individuums führen; eine Erschütterung jedes Selbstvertrauens; und als seelische Arznei gleichsam das Bestreben, die Sünde von sich entweder weg auf einen Erlöser oder auf den Teufel zu wälzen und die Selbstverantwortung des Individuums damit gleichsam aufzuheben. Diese ganze Richtung führt — als eine Folgerung des Nihilismus — in einen ganz passiven Quietismus, in dem der Mensch sich gleichsam nur noch als Spielball höherer Gewalten vorkommt, auf jede eigene Entscheidung verzichten lernt und sich mit einem gewissen verzweifelte Stoizismus seinem „Schicksale“ überläßt.

Gemäß der einseitig moralischen Ausdeutung des Lebensganges erscheint dem Pietisten Welt und Lebenslauf als eine Folge von Prüfungen zum Zwecke der Läuterung.

An einem einzigen Beispiel aus dem „Inferno“ sei klargemacht, wie Strindberg in diese Lebensform des Pietismus sich eingelebt hat.

„Nein, ich habe nicht das Recht zu bereuen, denn nicht ich habe mein Schicksal gelenkt; ich habe niemals das Böse um des Bösen willen getan, ich habe es nur getan, um meine Person zu verteidigen. Bereuen, das heißt, die Vorsehung kritisieren, die uns die Sünde als ein Leiden auferlegt, um uns durch den Ekel, den die schlechte Handlung einflößt, zu läutern.

Meine Rechnung mit dem Leben schließt so ab: Die Posten heben sich auf. Wenn ich gesündigt habe, auf mein Wort, ich habe genug Strafe dafür erlitten, ganz sicher! . . .“ (Inferno.)

Und nun, da es doch scheint, daß er in der pietistisch-moralischen Deutung des verworrenen Weltgeschehens einen Halt gefunden hat, schreibt er die folgenden Sätze nieder:

„Seltsamer Circulus vitiosus, den ich mit zwanzig Jahren voraussah, als ich mein Drama ‚Meister Olaf‘ dichtete, das die Tragödie meines Lebens geworden ist. Wozu dreißig Jahre lang ein elendes Leben führen, um durch Erfahrung das zu erreichen, was man vorausgeahnt

hat! Jung war ich aufrichtig fromm, und ihr habt einen Freidenker aus mir gemacht. Aus dem Freidenker habt ihr einen Atheisten gemacht, aus dem Atheisten einen Religiösen. Für die Menschheit begeistert, habe ich den Sozialismus verkündet; fünf Jahre später habt ihr mir gezeigt, wie sinnlos der Sozialismus ist. Alles, was mich begeistert hat, habt ihr für nichtig erklärt. Und wenn ich mich der Religion weihe, so bin ich sicher, in zehn Jahren werdet ihr sie widerlegen.

Sieht es nicht so aus, als trieben die Götter ihren Scherz mit uns Sterblichen? Und darum können wir bewußten Spötter in den schlimmsten Augenblicken unseres Lebens lachen!

Wie könnt ihr verlangen, daß man ernst nimmt, was sich als ein ungeheurer Scherz erweist?" (Inferno.)

Wer spürt hier durch die Maske des Religiösen nicht den verzweifelten Skeptiker, den Nihilisten hindurch? Ganz ernst kann er nichts nehmen; selbst das Höchste ist ihm nur ein rettender Balken, an den er sich im Schiffbruch seiner Intellektualität klammert. Ganz offenherzig gesteht Strindberg in seinem Nachwort das auch ein, — und dieses Nachwort ist das Ernüchterndste, was man sich denken kann. Nachdem man 400 Seiten lang mit dem Verfasser eine wahre Höllenfahrt gemacht und alle Leiden der Verdammten durchlebt hat, erfährt man am Schluß, daß der Autor sich „experimentierend auf den Standpunkt des Gläubigen gestellt“ habe. Und schließlich liest man gar noch den Satz: „Ist Gott auch strenger geworden, muß er doch den Agnostikern und den Forschern im Verborgenen verzeihen, daß sie ihn nicht fanden, weil er fort war oder nicht empfing“ (Inferno). Das ist der Egoismus des Nihilisten, der sich keinen Witz an unpassender Stelle versagen kann.

Mag man diese „religiöse Krise“ auch noch so hart beurteilen, so ist doch eines nicht zu verkennen, daß die Religion als Rettungsmittel eines Verzweifelten, als beruhigendes Opiat für einen Nervösen in Strindbergs Seelengesundheitslehre eine bedeutende Rolle spielt und ihn etwas ruhiger, etwas gemessener macht.

An einem Beispiel sei versucht, die relative Beruhigung Strindbergs und ihre Ausformung zu zeigen. Das Zyklendrama „Nach Damaskus“ in drei Teilen ist das Hauptwerk Strindbergs nach seiner pietistischen Zeit. Im ersten Teil

wird das zyklische Moment, das Sichwiederholen der Situationen, ganz streng durchgeführt: das Drama beginnt an der Straßenecke und führt über den Arzt, das Hotelzimmer, das Meer, die Landstraße, den Hohlweg, die Küche, die Rosenkammer zum Asyl und von dort in umgekehrter Reihenfolge wieder zur Straßenecke. Kann man die Sinnlosigkeit des Lebens treffender darstellen? Irgendwo beginnt es — an einer Straßenecke — und führt über die vielen Stationen des Lebensweges wieder irgendwohin ins Ungewisse. Der ganze erste Teil von „Nach Damaskus“ ist, um kurz zusammenzufassen, die Geschichte der Plackereien und Enttäuschungen des Lebens, gipfelnd in den Liebesszenen der Rosenkammer, auf die aber gleich das Asyl folgt. Die erste Szene fängt an mit einer Frage der Dame an den Unbekannten: „Worauf warten Sie?“ Und mit der Antwort des Unbekannten: „Wenn ich's sagen könnte. — Vierzig Jahre lang habe ich auf etwas gewartet, ich glaube, es wird das Glück genannt — oder ob es nur das Ende des Unglücks ist . . .“

Und die letzte Szene des ersten Teils, wieder an derselben Ecke, schließt damit, daß die Dame zur Kirchentür geht und der Unbekannte ihr folgt. Den zweiten Teil kann man kurz als den Kampf des Unbekannten gegen Gott und dessen scheinbare Ungerechtigkeit kennzeichnen; der dritte Teil endlich birgt die Wanderung zum Kloster, zur Ruhe und zum Frieden mit Gott.

Diese Stationen des Weges nach Damaskus: radikaler Unglaube, Zweifel an Gott, — Glaube, bleiben von da an das Thema fast aller weiteren Werke Strindbergs, und es ist zu bemerken, wie Strindberg immer mehr sich in die süßen Träume des Quietismus einzuwiegen sucht. Schon in der vorletzten Szene von „Nach Damaskus“ stehen die Worte, welche von nun an so recht die Leitworte der Lebensphilosophie Strindbergs werden:

„Du hast das Leben damit begonnen, daß du alles bejahtest; dann fuhrst du damit fort, daß du grundsätzlich alles verneintest. Beende das Leben jetzt damit, daß du zusammenfassest! Also sei nicht mehr exklusiv. Sag nicht entweder — oder, sondern sowohl — als auch. Mit einem Worte oder zweien: Humanität und Resignation!“ („Nach Damaskus.“)

Das also bleibt: Verzicht und Liebe, die typischen Äußerungen der vom Leben Überwundenen. Es ist ein Zusammenbruch, vermäntelt mit schönen Worten: es ist gezwungene Resignation, nicht freiwillige, es ist Verzicht aus Schwäche, nicht aus Bändigung. Es ist Liebe aus Furcht, nicht aus Stärke — es ist, um alles mit einem berühmten Worte Nietzsches zu sagen: *Ressentimentchristentum*.

Man wird fragen, welche Beziehung diese Religiosität Strindbergs zur Lebensform der Moderne habe? Strindberg selber hat in dem Roman „Die gotischen Zimmer“ die Antwort darauf gegeben. In dem Kapitel „Die neunziger Jahre“ schildert er die geistigen Hauptbewegungen am Ende des Jahrhunderts: die Überspannung der naturwissenschaftlichen Weltanschauung und Methode führte in kleinliche Detailarbeit, aus der die Arbeit Nietzsches und der Rembrandtdeutsche die Welt erlösten. Und nachdem man einmal gelernt hatte, überhaupt das Geistige wieder geistig zu behandeln, stürzte man sich mit dem ganzen hysterischen Überschwang unserer geistigen Moden in das Geistig-Übergeistige und verfiel einem ungesunden, unklaren *Mystizismus*. Man sieht deutlich den dritten Weg, der über sozialistische Glücksträume und über objektive Zergliederung des Daseins hinausführt. Strindberg hat auch ihn beschritten: den Sturz in den Pietismus, mit seiner Verachtung aller Wissenschaft, mit seiner scheinbaren Gleichgültigkeit gegen Glücksträume. In Wirklichkeit ist dieser moderne Pietismus — der, um es nochmals zu sagen, so viel Verwandtschaft mit dem spanisch-französischen Mystizismus des 16. und 17. Jahrhunderts hat wie der ältere Pietismus des 18. Jahrhunderts — nichts anderes als ein Versuch, mit anderen Mitteln als denen der Wissenschaft sich zu betäuben, sich zu töten. Und so sehen wir auch in diesem Punkte Strindberg recht als Vertreter der modernen Zeit seinen entsetzlich schweren Weg dahinwandern.



Wir nahen dem Ende unserer mühsamen Wanderung durch das Chaos Strindberg, die zugleich eine Wanderung durch das Chaos der modernen Geistigkeit war. Wir sahen die Gestalt Strindbergs als des Anklägers der Gesellschaft, als des Sozialisten und Roman-

tikers, als des kühlen Wissenschaftlers und des heiß ringenden Religiösen an uns vorüberziehen; wir sahen ihn alle Wege und Umwege unserer Zeit wandern, zusammenbrechen und wieder aufstehen; aber wir hörten noch nicht das erlösende Wort, noch nicht den Ausklang seines Lebens.

1908, wenige Jahre vor seinem Tode, hat er den zweiten Teil seines sehr merkwürdigen Blaubuchs geschrieben; und in diesem zweiten Band findet sich als letztes Stück eine „Summa summarum“, aus der die letzten Sätze zitiert seien, die den Kern der Strindbergschen Altersphilosophie enthalten:

„Alle Fehler und Irrtümer, die man durchgemacht hat, sollen dazu dienen, einen lebendigen Abscheu gegen das Böse einzuflößen und neue Triebe zum Guten zu geben; die nimmt man auf die andere Seite mit, wo sie erst blühen und Frucht ansetzen können.

Das ist wohl der Sinn des Lebens, über den die verstockten Unbußfertigen grübeln, um dem Ungemach zu entgehen. Bete, aber arbeite; leide, aber hoffe, das eine Auge auf die Erde gerichtet, das andere auf die Sterne; nicht sich niederlassen und festsetzen, denn es ist ja eine Fußwanderung; kein Heim, sondern eine Station; die Wahrheit suchen, denn die gibt es, aber nur an einer Stelle, bei dem Einen, der selber der Weg, die Wahrheit und das Leben ist!“ (Blaubuch II.)

Dieses pietistische, resignierte Glaubensbekenntnis ist das Äußerste, was Strindberg zu geben hat. Und nun sehen wir uns um nach der Ausformung, die dieses pietistische, quietistische Grundgefühl in den letzten Werken Strindbergs gefunden hat: in den „Spielen in Versen“ und in den „Kammerspielen“.

Die „Spiele in Versen“ (zwischen 1908 und 1910) sind bei weitem das Angenehmste, Reifste, Heiterste, was Strindberg geschaffen hat. Hier ist er vielleicht am meisten Dichter, am reinsten Künstler; weil er am wenigsten von der quälenden Frage gedrängt wird: Wie ist es denn nur möglich, das Leben zu ertragen? In reiner und heiterer Darstellung gehen die beiden ersten Spiele: „Abu Hassans Pantoffel“ und „Die fröhliche Weihnacht“ an dem Leser vorüber: der Gute wird belohnt, der Böse versucht, gestraft und durch Strafe geläutert — das ist der Sinn dieser Spiele. Das letzte der Spiele ist schwerer: „Die

große Landstraße“, ein Wanderdrama mit sieben Stationen — der Titel sagt so viel, daß wir hier, nachdem wir von dem Gehalt seiner Philosophie in den Blaubüchern gesprochen haben, nichts mehr davon zu sagen für nötig erachten.

Und nun kommen wir zu den „Kammerspielen“. Sprach sich in den gleichzeitigen „Spielen in Versen“ die versöhnte, zu verhältnismäßiger Ruhe gekommene Seele Strindbergs aus, so rast der unversöhnliche Teil in Strindbergs Seele in den „Kammerspielen“ noch einmal sich aus. Der ganze Nihilismus zeigt noch einmal, unversöhnlich, nicht überwunden, sein grauenhaftes Gesicht — der Wut dieser Stücke gegenüber scheint die versöhnliche Atmosphäre der Blaubücher, der „*Spiele in Versen*“ gleichsam nur Oberfläche zu sein, mühsam errungene Ruhe, vielleicht sogar eine Ruhe der Erschöpfung. In dieser Kammer spielen aber ist der eigentliche Strindberg, mit der satanischen Lust an der Zerstörung, mit dem dämonischen Zwange zu vernichten. Als Beispiel sei nur — in aller Kürze — das Kammerspiel „*Scheiterhaufen*“ zergliedert. Worum handelt es sich in diesem Kammerspiel? Um die Entlarvung des Pelikans, d. h. um die Entlarvung der Mutter, die stets behauptet, ihr Herzblut für ihre Kinder hingegeben zu haben, als einer eitlen, genußsüchtigen, verlogenen Kokette, die gewissenlos das Glück ihrer Tochter zerstört, indem sie deren Gatten als Liebhaber mißbraucht; die den eigenen Gatten in den Tod ärgert durch Gemeinheiten, vor allem dadurch, daß er mit ansehen muß, wie seine Gattin ein Liebesverhältnis mit dem Verlobten der Tochter hat; die den Sohn hungern und frieren läßt; die den Verlobten der Tochter verführt. Indem dieses Scheusal von einem Weibe entlarvt wird, verliert freilich der Sohn, der den Henker der Mutter spielen muß, die letzten Reste von Lebensmut, und so zieht er schließlich die letzte Folgerung; er steckt das Haus an und erstickt sich und die Schwester im Rauche; die Mutter aber zwingt er auf diese Art zum Selbstmord, sie springt zum Fenster hinaus.

Durch das ganze Stück weht ein eiskalter Atem von abgründiger Verachtung — sein Symbol ist der kalte Wind, der immer die Tür aufreißt und den Schaukelstuhl in Bewegung setzt — und wer sich ganz klarmachen will, welche nihilistische Grundstimmung herrscht, der denke

an die Worte des Sohnes im zweiten Akt: „Unser Leben ist vernichtet, wir haben nichts, das wir schätzen könnten; nichts, zu dem wir aufsehen könnten“, und an den grausigen Schluß, wo der Sohn sagt: „Jetzt verbrennt all das Alte, all das Böse und Garstige und Häßliche —“, und wo die Geschwister am Ende doch nicht vorwärts in eine bessere Zukunft schauen, sondern sich rückwärts gewandt trösten an den wenigen schönen Erinnerungen ihrer Kindheit, an den Sommerferien. Der Schluß ist: Verzweiflung und Flucht vor dem Leben, und nichts von tragischer Weltüberwindung im Tod ist zu spüren, sondern nur eine lyrische Rührung über das Elend des Lebens.

Sechstes Buch
Der Expressionismus

Erstes Kapitel

Die Ideenwelt des Expressionismus

Aufklärung und Romantik, so sahen wir, beherrschen wie die literarische Entwicklung des ganzen 19. Jahrhunderts so auch die Literaturbewegung der letzten Jahrzehnte. Die Aufklärung mit allen ihren Ideen feierte ihre Auferstehung im Naturalismus der 90er Jahre und seinen Auswirkungen; die Romantik erlebte ihre Wiedergeburt im Zuge der neuromantischen Bestrebungen seit der Jahrhundertwende. In reinlicher Scheidung leben diese beiden Grundrichtungen des europäischen Geistes sich nebeneinander aus; da und dort überschneiden sich im Werk schöpferischer Persönlichkeiten aufklärerische und romantische Motivreihen; im ganzen aber sieht man deutlich die beiden Ideenwelten sich gegeneinander abheben.

Da ist die naturalistische Aufklärung und ihr Streben zu Natur, Rationalismus, Skepsis und Gesellschaftsreform; da ist die Neuromantik mit ihrem Drang zu Kultur, Innenschau, Übersinnlichem, Kunstreform. Da ist endlich das neuklassizistische Zwischenspiel, in dem noch einmal der Glaube, der romantische Optimismus wach wird, als könnte man die Zeiten einer humanistischen Klassizität wieder heraufführen, als könnte man Griechenland und Weimar neu erbauen aus der Phantasie, da doch die tragenden Voraussetzungen in Menschentum und Wirtschaft, in Gesellschaft und Sitte, in Verkehr und Lebensformen endgültig der Vergangenheit angehören.

Naturalistischer Reformwille und neuromantische Kulturschwärmerei haben ihr Ziel nicht erreicht. Eine Welle der Resignation, der Verzweiflung, des Nicht-mehr-einnoch-aus-Wissens breitete sich aus. Der Nihilismus zog herauf: Strindberg wurde sein Kündler, der tiefsten Eindruck auf die neue Generation machte. Zugleich suchte diese Generation nach neuem Halt im Chaos des

modernen Lebens, das im Weltkrieg aus seiner Verborgenheit heraustrat und vor aller Augen offenbar wurde.

Dieser Zusammenbruch des Glaubens an naturalistische und romantische Weltordnungen, dieses Suchen nach neuen, tragenden Grundkräften des seelischen, sittlichen, gesellschaftlichen Daseins findet seinen Ausdruck im Expressionismus. Er ist die Offenbarwerdung der Weltkrise auf allen Gebieten des Lebens. Die europäische Lebensform selber tritt in eine kritische Situation ein; sie wird fragwürdig, brüchig, verzweifelt an sich und ihrer Macht über Menschen und Dinge. Gleichzeitig setzt ein furchtbares, zerstörendes Suchen nach neuen, tragenden Grundlagen des Daseins ein.

Aus dieser chaotischen Grundstimmung schienen zunächst zwei Wege ins Freie zu führen: der *Aktivismus* und der *Primitivismus*, die Tat und die Rückkehr zur „natürlichen Weltordnung“. Alles Ursprüngliche, Einfache, in seiner Einfachheit Großartige erschien als Wert schlechthin: ursprünglich aber ist die Tat und der Urzustand der Menschheit. Beiden Richtungen, dem aktivistischen wie dem primitivistischen Expressionismus gemeinsam erscheint die Ablehnung aller Überlieferung, der Wille zum neuen Anfang, die Rückbeziehung auf einfach Menschlichstes. Verzweiflung und Chaos, Tat und Ursprünglichkeit: das sind die Grenzen des Expressionismus, soweit er nicht an kulturelle Überlieferungen Europas anknüpfen will.

Ganz anders zu werten und zu betrachten ist diejenige Richtung des Expressionismus, welche wesentliche Elemente der Neuromantik mit einer erhöhten Gefühlsintensität, wie sie durch den Krieg — sei es zunächst auch nur in der von sittlichen Forderungen erfüllten Kriegsliteratur *Walter Flex's* oder in der von furchtbaren Gesichtern stürmisch bewegten der *Arbeiterdichter* — und späterhin durch die Revolution sich eingestellt hatte, steigerte und zu Ende führte. Im Zuge dieser Bestrebungen war es vor allem der Zweifel an der heutigen Zivilisation, der zu einer Rückbesinnung auf frühere Kulturen, vor allem auf Gotik und Barock mit ihrer religiösen Ekstase, zwang. Der scharfe Schnitt zwischen Neuromantik und barockem oder gotischem Expressionismus ist darin zu finden, daß die Neuromantik sich gegenüber früheren Kulturwelten genießerisch, ja

spielerisch, gleichsam ornamental-dekorativ verhielt, während dann durch die expressionistische Angespanntheit eine ganz neue Besinnung auf die religiösen Kräfte, die in Gotik und Barock Gestalt geworden sind, erzeugt wurde. Mystik nicht mehr als Abenteuer des Geistes und der Sinne, wie bei den Neuromantikern, sondern als tiefste Erschütterung des ganzen Menschen erfaßte die expressionistische Generation dieser Artung.



Vier Grundströmungen lassen sich also im Expressionismus unterscheiden; die aktivistische, die primitivistische, die gotische und die barocke. Damit ist gegeben, daß sowohl die aufklärerischen wie die romantischen Elemente der europäischen Geistesbewegung im Gesamt-Expressionismus zu einem Gewebe zusammenschießen, das im einzelnen fast nicht mehr zerlegbar erscheint. Man muß sich also bei den folgenden Überlegungen gegenwärtig halten, daß sie Abstraktionen und Vereinfachungen darstellen zum Zweck der Verständlich- und Übersichtlichmachung eines höchst verwickelten Ganzen. Das allem Expressionismus zugrunde liegende Ergebnis aber ist, um dies noch einmal klar auszusprechen, dieses: Verdichtung, Erhöhung, Leidenschaftlichkeit des Gefühls, die Auflösung einer genießerischen l'art-pour-l'art-Stimmung, Reformwille auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst, gepaart mit dem Drang, die Verzweiflung des europäischen Menschen nur erst einmal zu bekennen, ja herauszuschreien.

Denkt man nun im einzelnen über die vier Arten des Expressionismus nach, so ergeben sich diese Überlegungen:

Der A k t i v i s m u s ist die Wiederaufnahme aller aufklärerischen Theorien: die Kritik an der Zivilisation, an der Mechanisation, am Bürokratismus ist ebenso vorhanden wie der Wille zur Glückseligkeit und seine Folgen: radikaler Pazifismus, radikaler Antikapitalismus, Menschheitsgesinnung, Gemeinschaftsgesinnung, Naturseligkeit, Preis und Lob eines idyllischen Urzustandes der Menschheit. Die moderne Welt wird, um vor ihr abzuschrecken, in der krassesten Weise geschildert; alles Niedrige, Scheußliche, Fratzenhafte, alle Auswüchse und Laster, alle Verirrungen und Verzerrungen der modernen

Lebensform werden möglichst eindringlich und grell geschildert. Aber nicht aus Lust an der Darstellung, sondern so, wie Propheten zu allen Zeiten den Weltzustand, in dem sie lebten, übertreibend schilderten, um zu Besserung und Läuterung aufzurufen. Welt- und Menschenverbesserung, gesehen als pathetischer Sozialismus mit stark gefühlsmäßigem Einschlag, ist der Kern des expressionistischen Aktivismus. Er ist eine Revolution der Seele gegen den Mechanismus, der Friedensgesinnung gegen den Gewaltgeist in jeder Form, der neuen Menschlichkeit gegen die Übergewalt der Dinge und Verhältnisse.

Der **Primitivismus** ergänzt gleichsam den Aktivismus nach der positiven Seite hin, indem er bildhaft deutlich macht, wie bei primitiven Völkern, in primitiven Zuständen alles so weit einfacher und besser ist als in dem überzivilisierten, komplizierten Europa mit seinen alles ursprüngliche Leben zermalmenden Mechanismen. Bei dem Suchen nach Beispielen bieten sich Sitten-, Lebens- und Kunstformen der sogenannten Naturvölker: Neger, Australier, Südseeinsulaner den expressionistischen Formsuchern dar. Auch die alte Weisheit Asiens — Chinas, Indiens, Persiens — wird wieder lebendig, ja geradezu zu einer Lebensmacht. Man spürt hier eine Einfachheit und Größe, eine Ruhe und Friedlichkeit, die Europa in der Hast der Geschäfte und im Haß der Kriege verlorengegangen ist. Alles erscheint in dieser fernen Fremde einfach, ruhig, sicher, was in der drängenden Nähe unsicher, unruhig, verwirrt ist. Der Überfeinerung und den aus ihr fließenden Lastern der Zivilisation setzt man die Einfalt Asiens und der Naturvölker entgegen.

Zugleich aber fühlt man — und hier wenden wir uns zum **gotischen und barocken Expressionismus** — in der Vergangenheit Europas, in den großen Kulturzeiten der Gotik und des Barock alle unsere gegenwärtigen Nöte und Verzweiflungen. Das Leidensgesicht des gotischen Christ, die ekstatische Verzweiflung des Barock wird aus den Erschütterungen unserer Gegenwart heraus neu gesichtet. Fern und fremd erscheint die kühle Antike des Klassizismus, fern die stille Menschlichkeit der deutschen Klassik, überflüssig und verwerflich der Schönheitssinn der Renaissance. Man spürt die Nachtseiten der europäischen Kulturentwicklung auf, man weiß um das Leiden des gotischen Menschen, um die Verzweiflung des

barocken Menschen, Wo ein geheimes Leiden in der europäischen Geschichte Gestalt und Form geworden ist, da spürt der Expressionismus es auf: Grünewald, Greco, Rembrandt, aber auch Grimmelshausen, Gryphius, die deutsche Bibel, Hiob vor allem; aber auch Christus erstehen neu und in dunklerem, schmerzlichem Lichte.

Der aufklärerische Protest und Reformwille gegenüber der Welt des Mechanismus, die aufklärerische Welt- und Menschenliebe gehören ebenso zum Bilde des Expressionismus wie die romantische Christlichkeit, der romantische Mystizismus, die romantische Fernstenliebe alles Primitiven, Einfachen, Großen in den Kulturen Asiens, Afrikas, der Südsee. Das Verbindende im Gefühl aller ist, daß Europa und seine Lebensformen einer tauben Nuß gleichen, daß ganze neue Inhalte des Lebens, ganz neue Formen des Daseins gefunden werden müssen, sollen der Mensch und seine Seele noch eine Möglichkeit des Daseins in Europa behalten.



Die Ideenwelt des Expressionismus ist so mannigfaltig, wie seine Grundtriebe verschiedenartig sind. Betrachtet man zunächst einmal den aktivistischen Expressionismus, so wird man in ihm das Vorwiegen politischer Ideen — Sozialismus, Anarchismus, Kommunismus, Pazifismus, Demokratismus — beobachten. Das Ideal vom Menschentum, das in dieser Richtung des Expressionismus entstanden ist, sieht als Hauptmerkmal die Gewaltlosigkeit im Nebeneinander der Menschen und die Freiheit des Einzelwesens vom Mechanismus vor. Die Wege, auf denen man zu diesem Idealzustand gelangen kann, werden erörtert: radikaler Demokratismus und radikaler Sozialismus, Anarchismus und Kommunismus, Pazifismus und Antimilitarismus, und all dieses in den verschiedensten Veränderungen scheint dem aktivistischen Expressionisten Weg zum erhofften und ersehnten Ziel der Freiheit vom Zwang zu sein. Am schärfsten kritisiert werden dabei die größten Mechanismen, die die Weltgeschichte kennt: Militär und Kapital; vor allem aber wird rücksichtslos an das Problem der industriellen Mechanisierung und an das Problem des Berufs herangegangen. Im Kriege hatte man die ganze Wucht übermäßiger Zwangsorganisation zu spüren bekommen.

Kein Wunder also, wenn die Empörung sich gegen diese Formen der Mechanisierung besonders heftig wandte.

In diesem ganzen Expressionismus der Gewaltlosigkeit, mit seinem Widerwillen gegen die Organisation, steckt im letzten Grunde Tolstoischer Radikalismus. Selbst Voltaire findet im Zuge dieser Bewegung eine Wiederauferstehung. Was den Expressionismus der Tat innerlich zusammenhält, ist der Glaube, daß durch Organisationsänderungen, meinetwegen durch Zerschlagen der Organisationen, durch Entmechanisierung die Freiheit des Menschen zu begründen sei. Diese Form des Expressionismus ist — wenn auch mit negativem Vorzeichen — organisationsgläubig. Man zerschlage den Mechanismus, und der Mensch in seiner Schönheit und Größe wird, befreit von allen Fesseln, die ihm der Zwang des mechanistischen Zeitalters auferlegt, plötzlich überwältigend und von sich selber überwältigt dastehen.

Es ist kein Zufall, daß in dieser Richtung des aktivistischen Expressionismus all jene Kleinbürgertypen auf der Bühne und im Roman entstehen, die, plötzlich entfesselt, aus dem Zwang ihres Berufs, ihres spießigen Daseins ausbrechen und nun eine Welt von Verbrechen, von Erotik, von Unrast und Qual durchrasen, um am Ende in Nihilismus zu versinken, wie bei Strindberg, oder — oft etwas peinlich — bei der Gottheit Zuflucht und Halt zu suchen. In Strindbergs späten Bühnenwerken setzt diese Entwicklung ein; Wedekind gibt ihr, durch seine Hymne auf den Abenteurer, neue Antriebe; Georg Kaiser, Ernst Toller, Karl Sternheim im Drama, Leonhard Frank, Joseph Winckler, Hermann Ungar und viele andere im Roman und in der Erzählung führen diese Tendenz zu Ende. Welch ein Schreien nach dem Menschentum ist in den Werken dieser Art von Expressionisten! Und wie oft endet eine furchtbare seelische Revolte im Leeren oder Verworrenen. Es sind nicht eigentlich Individuen, die in diesen Werken handeln und leiden: es sind Typen, Einzelexemplare der „Rasse Mensch“, die aufschreien, sich zu befreien suchen, erliegen. Auch die stilistischen Neigungen des aktivistischen Expressionismus werden aus diesen elementaren Grunderlebnissen deutlich: davon wird noch zu reden sein.

Anders ist im Grunde das Problem, das sich die primitivistischen Expressionisten stellen: ihr seelischer Ansatzpunkt liegt unterhalb der Mechanik des modernen, kapitalistisch-sozialistischen Zeitalters. Sie suchen nach U r e m p f i n d u n g e n, nach schlecht hin und zu allen Zeiten gültigen Antrieben in des Menschen Brust. Haß, Liebe, Hunger, Gier, Mitleid, Verachtung — als Impulse; Krieg und Frieden, Tradition und Revolution, Fortschritt und Konservatismus als ewige Lebensformen: das ist es, was sie zu m y t h i s c h e r G e s t a l t u n g reizt und zwingt. Im ganz Primitiven, wie es ihnen erscheint, suchen sie die Motive der menschlichen Handlungen, suchen sie die Handlungen selber; auch hier agieren Typen, Figurinen, nicht Individuen, aber diese Typen tragen nicht das Gewand des Alltags, wie bei den aktivistischen Expressionisten, sondern die Toga der Griechen oder den Schurz des Barbaren.

Bei den Besten dieser Richtung erscheint auch schon ein neues Element des Expressionismus: die Wendung zur M e t a p h y s i k, ja zur T h e o l o g i e. Man spürt hier, wo es sich ja nicht mehr nur um den Kampf des Einzelwesens oder des Massenteilhens gegen die Unerbittlichkeit der Maschine und des Mechanismus handelt, sondern um das letzte Ringen mythischer Grundkräfte miteinander, wie die alten Gedankenwelten Asiens einen neuen Einfluß auf europäische Menschen gewinnen. Die alten Rätselfragen und Rätsellösungen Asiens, Indiens und Chinas vor allem werden zur Bewältigung modernster Probleme beschworen. Der Weg nach innen, die Heimkehr zur Seele, die von den aktivistischen Expressionisten noch ganz in der Ebene der verhaßten Organisation und Mechanisierung, durch ihre Zerstörung und Vernichtung, gesehen wurde, sie werden von den primitivsten Expressionisten doch schon viel innerlicher, viel metaphysischer, viel religiöser aufgefaßt. Der Mechanismus ist im Grunde am Verderben der Seele nicht schuld, so deuten diese Dichter, sondern der Abfall des Menschen von Gott, von seiner Seele, von seiner eingeborenen, primitiven Sittlichkeit.



Damit nähern wir uns schon sehr den g o t i s c h e n u n d b a r o c k e n E x p r e s s i o n i s t e n. Sie sind gleichsam die bodenständigen Europäer. Sie suchen den Weg zurück zu großer europäischer Kultur. Sie sind die Ent-

decker einer realistisch gesehenen Vergangenheit, die Neufinder des Volkstums, die Beleber der Historie, die Gottsucher in einem ganz europäischen Sinne.

Gotik und Barock als die beiden Zeitalter, in denen eine verstörte, in der Ausdehnung des Sinnlichen, in der Ausbreitung des Blickfeldes befangene Menschheit leidvoll nach Gott und der Rechtfertigung vor ihm suchte, stehen diesen späten expressionistischen Nachfahren in ihrem neuen Kampf um Gott und Unsterblichkeit der Seele vor Augen. In der gotischen Zeit ist es der Zusammenstoß von Orient und Okzident, der erwachende Drang in die Ferne und Fremde, im Barock ist es der Beginn der Mechanisierung, der Anfang des Frühkapitalismus, die das Zeitalter vor ähnliche Aufgaben stellten, wie auch wir modernen Menschen sie uns auferlegt sehen.

In den Expressionisten dieser Richtung setzt sich der neuromantische Kulturglaube auch fort. Ihr Willensziel ist nicht so sehr, das Chaos zu bereiten, als die europäische Kultur zu reformieren, indem man sie auf die Grundlagen, die das gotische und das barocke Zeitalter in Fest und Arbeit, in Glauben und Wissenschaft, in Politik und Volkstum gelegt haben, wieder zurückführt und neu aufbaut, wo den gotischen und barocken Menschen diese Synthese der schöpferischen Kräfte nicht gelungen ist.



Überblickt man die Ideenwelt des Expressionismus noch einmal, so wird einem klar, daß ein gewaltiger Wille zur Erneuerung unseres Lebens in ihm wirksam ist. Selbst noch in seinen wildesten Kundgebungen steckt ein verzweifelter Wille zu europäischer Zukunft in einer erneuerten und gereinigten Atmosphäre. Aus Nihilismus wächst Gläubigkeit; wer radikal zweifelt, wird, wenn er diese Periode überlebt, einmal radikal glauben. So ist es mit den Expressionisten aller Richtungen: sie verneinen die Gegenwart um der besseren, schöneren Zukunft willen.

Über allem aber steht ein neues Menschenbild: der passive Held weicht dem Tatmenschen, der verträumte Abseitige wird durch den wirklichkeitsnahen, wirklichkeitsgläubigen Reformator ersetzt; der teilhafte Mensch der Mechanisierung erweckt die Sehnsucht nach dem Vollmenschen. Allen den vielen Gebundenheiten und Zwän-



Griffin L. L. L.

gen zum Trotz will der Mensch wieder Herr der Dinge werden. Auch das Verhältnis des Objektiven zum Subjektiven wird ein ganz neues: das Ich formt die Welt, ist nicht mehr nur Spiegel, nur Abdruck der Welt, sondern Kraft, die die Welt umformt nach einer innewohnenden Idee. Zugleich überschlägt sich im Expressionismus der Subjektivismus der Neuromantik, zugleich aber überprüft auch das Ich sein Verhältnis zur Welt und setzt sich in eine neue, schöpferische Spannung zu ihr.

Objektive Mächte steigen auf und werden in ihrer Objektivität erkannt, ja geachtet und gewürdigt. Aber objektive Mächte sind nicht nur die Dinge der alltäglichen Wirklichkeit, sondern ebenso sehr die Erfahrungen der inneren Welt: Geist, Seele, Vernunft, Liebe. Die Mechanismen sind nicht allein auf der Welt, sind nicht absolute Herrscher; sie haben ihr Gegenspiel im Reiche der Freiheit; Geist und Seele sind frei.

Objektive Mächte sind aber auch die Bindungen der Menschen aneinander: Volksgefühl, Klassengefühl, Rassengefühl, denen das Ich gegenübersteht, mit denen es sich auseinanderzusetzen hat. Seelische Mächte sind oft im Kampf mit geistigen Antrieben. Ja, zwischen Seele und Geist selbst herrscht Krieg und Kampf um die letzte Macht.

So offenbart der Expressionismus neue Probleme an allen Orten, aber auch neuen Glauben. Ein ganz anderes Menschenbild ist entstanden: der handelnde Mensch im Kampf mit der schlechten Wirklichkeit, der die Umgestaltung der Erde unter dem Gebot der Idee als ewige Aufgabe des Menschengeschlechts empfindet und nach ihrer Lösung trachtet.

Zweites Kapitel

Die Formenwelt des Expressionismus

Die Formenwelt des Naturalismus und zu einem guten Teil auch die der Neuromantik war auf eine gewisse Intimität eingestellt. Es ist nicht das Drama großen Stils oder der hymnische Gesang, die für den Naturalismus oder die Neuromantik kennzeichnend sind; es sind vielmehr die kleinen Formen, die Stimmungsbilder, die dramatischen und novellistischen Skizzen, die bürgerlichen

Tragödien, die Kleindramen und Opernszenarien mit Wortmusik, die im Zuge der früheren Bewegungen erschienen. Einzig der Roman, diese Halbform des Epischen mit stark schriftstellerischem Einschlag, und zwar der intime, psychologische, analytische Roman beherrscht von den größeren Formen das Feld.

Der Expressionismus hingegen schafft sich eine neue Formenwelt, die durchaus der intimen Kleinform widerspricht. Die ganze formale Tendenz des Expressionismus zielt auf die Wiedergewinnung der großen Form ab. Bestrebungen, die auch in der Neuromantik schon vorhanden sind — man denke an Stefan Georges spätere Entwicklung, an die Bemühungen des Neuklassizismus um Drama und Novelle —, verstärken sich jetzt und führen zu Neubildungen: eine Renaissance des Hymnus, eine Neugeburt des ekstatischen Szenariums, eine neue Form der Komödie, eine Wiedergeburt des großen Gesellschaftsromans bahnt sich an. Die großen Gehalte des expressionistischen Reformwillens verlangen auch eine große Form, eine frische Darstellung. Aus der Literatur der Privatschmerzen, in die sich die naturalistische und neuromantische Bewegung am Ende verloren hatte, will man hinaus in die Weite und Freiheit einer öffentlichen Literatur.

Sieht man sich die Leistungen des Expressionismus einmal daraufhin an, so fällt auf, daß ein *hymnisches* Element in allen seinen Formgebungen unverkennbar ist. Die Ekstase, der Aufschwung, der seelische Überschwang fordern gebieterisch eine Erhöhung der Sprache nicht nur, sondern auch eine Ausdrucksgewalt der Szene, die seit der alten Romantik verlorengegangen war. Die Personen der expressionistischen Dichtung sind wirklich wieder Personen (von *personare* — hindurchtönen), durch die hindurch Wille und Stimme der Gottheit oder der Gemeinschaft tönt. Es ist eine eigentümliche Steigerung über das Individuelle hinaus, die so erzielt wird; freilich geht Hand in Hand damit ein Verlust an Wirklichkeit, an realer Substanz, der oft schwer erträglich ist. Die Menschen werden wieder tönende Masken, der Weg zur Antike, in einem ganz unklassizistischen Sinne eröffnet sich.

Außer dieser eigentümlichen *Abstraktheit* des Stils, die allem expressionistischen Werk eignet und mit der Unsinnlichkeit, ja Gegensinnlichkeit eines asketisch-religiösen Grundwillens zusammenhängt, ist aber noch ein

anderes Merkmal expressionistischer Kunstübung nicht zu übersehen: das Wort als solches gewinnt eine neue Würde und Bedeutsamkeit.

Das Wort, schon von Stefan George und seiner Schule aus der Alltäglichkeit der bloßen Mitteilung erlöst, hat im Expressionismus darüber hinaus noch eine erhöhte Bedeutung gefunden. Der expressionistische Mensch — und das heißt der Ekstatiker — sammelt: das einzelne Wort, tiefe Zusammenhänge, hohe Werte, letzte Erkenntnisse in sich zusammenballend, gewinnt eine magische Kraft. Dort, wo der Naturalist eine lange Analyse gesetzt, der Neuromantiker in Symbolen ein inneres Werden und Sein verdichtet hätte, gibt der Expressionist einen Ausruf, ein gefülltes, dunkles, beziehungsreiches Wort, das alles Gefühl einer Situation, den Zustand eines Menschen, die Deutung eines Schicksals in sich birgt. Freilich: um die Bedeutungsfülle des ekstatischen Wortes zu erfassen, ist es notwendig, sich ihm gleichsam besinnlich zu nahen, das Wort tief in sich aufzunehmen, nicht an der Äußerlichkeit der sinnlichen Hülle zu verweilen, sondern in den Wesenskern vorzustoßen.

Von hier aus gesehen wird die eigentümliche Sprachbarbarei der expressionistischen Dichter und Schriftsteller, ihre Willkür gegen den Satzzusammenhang, ihre Unabhängigkeit gegenüber der Klassizität des Stils verständlich und begreiflich. Es ist nicht einfach so, daß sie nicht verständlich schreiben können: sie wollen eine neue Intensität des Erlebens zum Ausdruck bringen, und eben das sprengt die alte, aus der klassischen Überlieferung stammende Bindung der Sprache, des Satzes, der Grammatik, ja selbst der Anschaulichkeit im Sinnlichen. Es sind überstarke Erlebnisse, die in Schrei und Seufzer sich entladen, in denen das Wort ganz in seiner Vereinzelung schon genügen muß, um alles Menschliche zum Schwingen zu bringen.

Um nun an einigen Beispielen zu zeigen, was gemeint ist, setzen wir hier die Titel der Werke von Franz Werfel hintereinander her: „Der Weltfreund“ — das ist noch alte Überlieferung; „Wir sind“, das ist schon neuer Stil; „Einander“, das setzt schon Nachdenken voraus, um ins Geheimnis des Wortes einzudringen. Oder man nehme die Titel anderer expressionistischer Schrift-

steller, etwa Gottfried Benns Gedichtband „Fleisch“ oder Johannes R. Bechers Gedichtsammlung „Verfall und Triumph“: immer regt der Titel durch eine gewollte Unbestimmtheit an, nachdenklich seinem Sinne sich hinzugeben. Der expressionistische Titel teilt nicht Inhalt mit, sondern ruft zur Einkehr und Vertiefung auf. Was hier am Titel gezeigt wurde, gilt in erhöhtem Maße von expressionistischer Dichtung: sie ist nicht Mitteilung von Geschehnissen, sondern selber Geschehnis, das vor den Leser oder Hörer die Aufgabe hinstellt, hineinzugleiten in den Strom des Fühlens, des Denkens, aus dem heraus der Autor seinen Schrei in die Welt sandte.

Drittes Kapitel

Übergänge und Vorläufer

Heinrich Mann und Walter von Molo

Ehe wir uns der Betrachtung der expressionistischen Generation zuwenden, ist es notwendig, das Bild zweier Übergangserscheinungen zu zeichnen, die stilistisch sowohl wie auch dem Wollen nach Mittelglieder zwischen der naturalistisch-neuromantischen und der expressionistischen Epoche darstellen. Die Zusammenstellung der Namen mag gewagt erscheinen, und doch gehören sie in einem ganz bestimmten Sinne als Pol und Gegenpol nebeneinander: es ist die Rede von Heinrich Mann und von Walter von Molo.

Beide sind literarische Erscheinungen neben der Zeit, zwischen den Epochen: niemals einer Clique zugehörig, einsam ihren Weg nach innerer Notwendigkeit wandelnd, mit Stoffen und Problemen beschwert, die ihre Zeitgenossen kaum ergriffen haben. Beide Menschen starken Temperaments, mit der Absicht zu starker Wirkung, mit der Abneigung gegen das Schlechteste aller literarischen Genres, gegen das „genre ennuyeux“. In beiden steckt eine entschiedene Abwendung von der bloßen Individualpsychologie, eine Neigung zur Gestaltung großer gesellschaftlicher Zusammenhänge und Probleme; beide gehen vom Naturalismus aus, verleugnen auch ihre literarische Herkunft nicht und zielen doch auf Wirkungen, die zu erreichen erst das Programm des Expressionismus vor-

schreibt. Dabei verhalten sie sich, in einem letzten Wesensgrunde, schlechthin wie Gegner: ist Heinrich Mann durchaus Desillusionist, Skeptiker, Satiriker, so ist Molo Heroenverehrer, gläubiger Mensch, Pathetiker; ist Heinrich Mann einer Überschätzung europäischer Gesellschaftlichkeit zugewandt, so Molo ein lebendiger Interpret deutscher Vergangenheit in einem europäischen Sinne. Man spürt, sieht man beide Schriftsteller nebeneinander, deutlich, wie hier im Bilde dieser Menschen die ähnlichen und die fremden Züge sich die Waage halten und wie doch die große stilistische und literarische Linie beider auf ähnliche Wirkungen: Expression, d. h. Ausdruck seelischer, geistiger Erlebnisse und Erfahrungen aus einer Übergangsepoche hinführt.

Heinrich Mann

Man kann nicht umhin, Heinrich Mann seinem Bruder Thomas gegenüberzustellen. Beiden gemeinsam ist der innere Stoff ihres Werkes: bürgerliche Welt, bourgeoise Lebensformen, Menschen und Schicksale unserer kapitalistischen Epoche. In einem sehr tiefen Grunde sind die Brüder: verirrte Bürger und Wissener um das Zerwühlte, Verdrängte, Klebrige in des Bürgers Wesen. Aber in ihrer Reaktion unterscheiden sie sich gänzlich: was Thomas Mann gelassen hinnimmt, mit Ironie betrachtet, mit heimlicher Liebe darstellt, das empört Heinrich Mann. So scheiden sich ihre Stile, wie ihre ethische Reaktion sie voneinander trennt. Bei gleichem Ausgangsort kommen sie auf sehr verschiedenen Wegen zu sehr verschiedenem Ziel. Thomas Mann bleibt sein Leben lang Naturalist mit einem leichten romantischen Einschlag, Heinrich Mann wandelt sich vom Naturalisten zum Neuromantiker, vom Neuromantiker zum Expressionisten. Eine Sehnsucht nach Idylle ist in der beiden Brüder Herzen tief eingepflanzt: gelegentlich schlägt sie durch. Aber wie verschieden ist diese urtümliche Idyllik: Hier „Herr und Hund“ und der „Gesang vom Kindchen“, dort jenes Glück italienischer Natur, jenes Aufleuchten höchster Seelenspannungen in einem Bilde von Seligkeit und Größe, das sofort von Strudeln einer Leidenschaftlichkeit, die mehr aus dem Kopf als aus der Seele stammt, verschlungen wird.

Aber lassen wir den Vergleich der ungleich-gleichen Brüder: Heinrich Mann ist der unerbittliche Darsteller

der wilhelminischen Bourgeoisie, der Pamphletist des Wilhelminismus und zugleich der träumende Ideologe eines neuen Europäertums romantischer Prägung, ohne Wirklichkeit, aber voll Literatur und Sehnsucht. Naturalistische Darstellung, pamphletistischer Kampf, ideologischer Überschwang: das sind die Grundelemente Heinrich Manns, aus denen sein Werk sich baut.

Die dreifache Wandlung des wilhelminischen Zeitalters hat Heinrich Mann als Mensch miterlebt, als Schriftsteller in immer neuer Wendung zu fassen gesucht: ein zynischer, materialistischer Naturalismus bleibt der Grundton, der aber bald in romantisch-gefühlige, schwelgerisch-barocke Melodie ausschweift, bald in ätzenden, gotteslästerlichen, grotesken Mißklang sich überschlägt. Im Banne Zolas und — vor allem — Maupassants begann Heinrich Mann seine Laufbahn. Sein „Schlaraffenland“ ist der Maupassantsche „Bel-Ami“ in deutscher Lesart: etwas derber, auch zynischer, noch peinlicher als Maupassants verzweifelte Darstellung streberischer Menschlichkeiten. In dem Rausch einer barocken, dekadenten, europäischen Weltlichkeit, wie er sie in den drei Romanen der „Herzogin von Assy“ darstellt, erholt er sich von diesem naturalistischen Egoismus, um dann sofort im „Professor Unrat“ ein geniales Pamphlet auf das wilhelminische Deutschland folgen zu lassen: der Umfang seines Talenten ist mit diesen drei Werken gegeben: Naturalismus, Romantik, expressionistisch-groteske Zeitkritik. Das weitere Werk ist nur Reife im Rahmen dieser Grundentwicklung.

Heinrich Mann erholt sich von dem Alpdruck, den ihm das wilhelminische Deutschland bereitet, immer wieder an italienischer Menschlichkeit. Nachdem er im „Professor Unrat“ die Spießigkeit deutschen Oberlehrerwesens zu Tode getroffen hat, flüchtet er sich in die Darstellung einer italienischen Kleinstadt. „Die kleine Stadt“ mit all ihren tausend Menschlichkeiten heiterer und ernster Art, mit ihrem romanischen Komödiantentum und ihrer doch befreienden inneren Grazie ist im Romanwerk Heinrich Manns das Meisterwerk geworden. Nie wieder hat er die Güte und Gelassenheit der Darstellung erreicht, die die „kleine Stadt“ zu einer so entzückenden Lektüre machen; nie wieder hat er sich so sehr als Künstler, nicht als Ideologe, als Pamphletist, als kämpfender Satiriker, als

zynischer Naturalist gegeben wie in diesem Roman einer „Stagione“ in einer italienischen Kleinstadt.

Dazwischen wendet er sich immer wieder der Darstellung europäischer Gesellschaft zu: der Roman „Zwischen den Rassen“, zahlreiche kleine Novellen, suchen europäische Menschen dem deutschen Leser faßlich zu machen. Immer wieder wirft die Welt, in welcher die Herzogin von Assy lebt, ihre Lichter und Schatten in sein Werk: schöne, abenteuernde Frauen, deutsche Gelehrte, politische Intriganten, Börsenhelden, Zeitungsleute, Phantasten, Literaten, Dirnen, internationaler Adel vereinigen sich zu einem tollen Hexensabbat krankhafter Ausschweifungen des Gefühls und der Sinne. In all diesem Treiben aber leuchtet immer wieder einmal Herzensgröße und Grazie des Geistes auf, erscheinen blitzartig europäische Menschlichkeiten als ideale Forderungen.

Dann aber ballt sich Heinrich Manns Werk, als er sich wieder nach Deutschland wendet, zu deutschen Stoffen greift, zu furchtbarer Satire: „Der Untertan“, „Die Armen“, „Der Kopf“, eine Trilogie von Pamphleten in einer manchmal sehr schönen Sprache, in einer gelegentlich höchst raffinierten Darstellung. In dieser Trilogie, die teilweise sogar die gleichen Personen in verschiedenen Entwicklungsstufen vorführt, entwirft Mann ein überaus scharf, ja verzerrt gesehenes Bild des wilhelminischen Deutschland, das doch einer tiefen, metaphysischen Wahrheit nicht entbehrt. Was er im „Professor Unrat“, seinem ebenso witzigen wie peinlich-unsauberen Roman, nur erst anlegte, das führt er in dieser Trilogie durch. Alle Masken fallen, alle Heuchelei der Gesten schwindet: Heinrich Mann enthüllte das Gesicht der herrschenden Klasse, ehe George Grosz seine Karikaturen zeichnete, die expressionistischen Maler die Revolution malten.

Heinrich Mann hat sein Leben lang in einer erbitterten Opposition zu allen herrschenden Mächten der Zeit gestanden: das soll man, als einen Akt persönlichen Mutes, in dem innere Notwendigkeit sich ausspricht, bei aller Kritik gegen sein Werk und Wesen sich gegenwärtig halten. Er hat mit einer erschütternden Aufrichtigkeit die Schwächen und Fehler der Generation, die den Weltkrieg heraufgeführt hat, frühzeitig gesehen und beschrieben: ihre weichliche Genußsucht, ihren Drang zur Pose, ihren

Hang zu Streberei und Heuchelei, ihre Unwahrhaftigkeit und Machtgier. Aber — und hier beginnt der grundsätzliche Fehler seiner Sehweise — Heinrich Mann sah diese Generation nicht als eine Erscheinung der europäischen Gesamtwelt an, sondern, aus enttäuschter Liebe zu Deutschland, aus Verbitterung des deutschen Literaten heraus, glaubte er, daß diese Generation in Deutschland ihre wichtigsten, ihre symbolischen Vertreter habe. Und noch eines macht das Weltbild Heinrich Manns so eigentümlich schief und peinlich: er sah und sieht die treibenden Kräfte der jungen Generation in Deutschland, diese eigentümlichen Revolutionäre vor der Revolution, nicht, er hat keine Brücke zu der Bewegung der Jugend gefunden, die sich gewiß nicht nur in der „Jugendbewegung“ ausdrückt. Auch hat Heinrich Mann, um auch dies noch zu sagen, keinen Blick für die Tradition des alten, vorbourgeoisien Deutschland, die doch auch unter der Vorherrschaft des Willhelminismus noch lebendig war und sich in einer stillen, aber zähen Opposition des heimlichen Deutschland gegen das offizielle aussprach. Dies sind die Fehlerquellen seiner BlickEinstellung, die ihm dann freilich zugleich die Möglichkeiten seiner pamphletistischen Satire boten. Nimmt man ihn so, so gewinnt sein Werk zwar nicht Rundung, aber Richtung, erweist sich weniger als Dichtung denn als — freilich große — Literatur. Dem historischen Zuschauer drängt sich unwillkürlich der Vergleich Heinrich Manns mit Karl Gutzkow auf, worin nicht so sehr eine Bewertung als eine Charakteristik liegen soll, da Heinrich Mann, gleichsam unterhalb seines offiziellen Werkes, eine Fülle dichterischer Gestaltung für den bereit hält, der diese süße Lyrik, diese heimliche Idylle, diese Ekstase des Kopfes und — freilich selten des Herzens zu finden weiß, indem er danach sucht.

Über dieser scharfen Satire am wilhelminischen Deutschland aber schwebt als lockendes Ideal ein humanistisches Europäertum, das als edelste Blüte der Kultur der weißen Rasse erscheint, und an dessen Verwirklichung Germanen und Romanen, alle europäischen Völker, beteiligt sind oder doch sein sollten. Dieser Europäismus der Gesinnung ist es, der Heinrich Manns Bedeutung nicht als Schriftsteller und Mensch, aber als Erscheinung der Kultur wichtig macht. Mit einer gewissen Überbetonung des Internationalen lebt in ihm die neuhumanistische Über-

lieferung Goethes und Nietzsches, das Bild vom „guten Europäer“ weiter. So wird Heinrich Mann, vor allem nach Westen hin, ein Vertreter deutscher Geistesart, die man kritisieren, aber nicht negieren kann. Heinrich Mann ist ein Vertreter des geistigen Europäertums, so wie Romain Rolland oder Barbusse für Frankreich, Bernard Shaw und Galsworthy für England es geworden sind. Diese Bedeutung Heinrich Manns soll man weder über- noch unterschätzen: aber man muß sie kennen.

Betrachtet man Heinrich Mann als Schöpfer eines literarischen Stils, so muß man sagen, daß er zu den glänzendsten Stilisten moderner deutscher Prosa gehört. Die Liebe zu Wort und Formulierung teilt er mit seinem Bruder Thomas: er ist, in gewissen Teilen seines Werkes, geradezu ein Artist. Alle Halb- und Zwischentöne zwischen Menschen weiß er mit Virtuosität zu treffen. Eine reiche Sprache steht ihm zu Gebote, eine Sprache voll Eleganz und Schwermut, voll Schwung und Grazie. Es gibt Partien in seinem Werk — ich denke etwa an die Schilderung der Lohengrin-Aufführung im „Untertan“ — die an Witz, Ironie, Geist, Satire, aber auch an Kraft der Darstellung meisterhaft sind. Dabei hat er, auch darin breiter und reicher als sein Bruder, die ganze Sprachentwicklung seiner Epoche miterlebt und teilweise mitgestaltet. Schreibt er zuerst den gedrunghenen Stil des deutschen Naturalismus, so gewinnt er in seiner mittleren Epoche die reiche Fülle neuromantischer Sprachbehandlung, um am Ende, in seiner Trilogie vom wilhelminischen Deutschland, auch die schneidenden, jähren, grellen Töne expressionistischer Sprachbehandlung zu finden und daneben jene intime, wehe, gebrochene Seelenmusik der Sprache zu schaffen, die für die tieferen Seelenschichten des deutschen Expressionismus, für die schmerzliche Enttäuschtheit, bittere Resignation, qualvolle Unergründlichkeit expressionistischer Empfindung so bezeichnend sind.

Dies also sind die Grundzüge Heinrich Mannschen Wirkens: er hielt in einer Welt des wilden Chauvinismus die Fahne europäischer Humanität hoch; er setzte sich in einer Welt ziel- und maßlosen kapitalistischen Gewinnstrebens für die Freiheit und die Grazie des Geistes ein; er schuf endlich in einer Welt von Sprachbarbarei und Sprachverwilderung mit an einem neuen, reichen, ausdrucksfähigen und gepflegten Deutsch. So steht Heinrich

Mann zwischen den Generationen: er teilt nicht den Glauben der alten, nicht den Glauben der jungen Generation; er lebt in seiner Welt, die eine Welt des Übergangs, ja des Untergangs überlebter Lebensformen ist. Nur von fern, gleichsam am Rande seines geistigen Horizonts, taucht ein Ideal auf: das Ideal europäischer Humanität, das freilich nicht in den Formen des Renaissanzismus, sondern bestenfalls in sozialen Formen sich verwirklichen wird. So steht Heinrich Mann an der Scheide zweier Zeitalter, nicht abschließend wie sein Bruder, sondern anregend und, wenn auch vage, in die Zukunft weisend, die freilich gewiß nicht so sein wird, wie Heinrich Mann sie in seiner dichterischen Vision ab und an zu sichten sucht. Merkwürdig genug ist, daß dieser revolutionäre Satiriker neuerdings in seinem künstlerisch anspruchslosen Roman „Eugenie oder die Bürgerzeit“ (1928) sich so freundlich zum Bürgertum einzustellen weiß.

Walter von Molo

Walter von Molo ist zuerst und vor allem das stärkste Temperament unserer Literatur, und zwar kein Temperament des Geistes, sondern des Blutes und der Seele. Er ist immer auf der Flucht vor der literarischen Langeweile, er ist immer auf der Suche nach Spannung, Tempo, Dynamik des Geschehens. Das gibt seinem Werk das Fortreißende, oft Erschütternde, das macht seine Figuren lebendig, amüsant, leidenschaftsgefüllt, geistgespannt. Es gibt keine leeren Stellen, keine Schilderungen um ihrer selbst willen oder — schlimmer — um der Kunstfertigkeit des Autors willen. Menschen in allen Höhen- und Tiefenlagen des Gefühls zu geben, Schicksale, die etwas bedeuten, durch die Macht der Umstände oder durch die Gewalt der handelnden Persönlichkeiten zu gestalten, das ist seine Lust. Alles Kleine, Nebensächliche, Geringe interessiert ihn nicht oder nur dann, wenn es bedeutet, wenn es zur Steigerung des Ausdrucks einer Persönlichkeit dient. Dann freilich ist ihm der kleinste Umstand, der geringfügigste Eindruck willkommen, wenn ein Mensch in ihnen sich von allen Spannungen seiner Seele entladen kann.

Man könnte Molo, um ihn in die Kategorien heutiger Literaturbetrachtung einmal fachmäßig einzuspannen,

einen Ekstatiker der Impression, einen Expressionisten des Herzens, einen Pathetiker der Seelenspannung nennen. Er erlebt den Menschen immer auf der Höhe des Gefühls; aus den kleinsten Alltäglichkeiten wachsen Katastrophen, wachsen große Szenen, große Erkenntnisse und Bekenntnisse hervor, in denen Schicksale sich erfüllen. Diese Gespanntheit im Wesen macht Molos Schriften menschlich interessant und gibt ihnen literarisch die Form ekstatischer Impressionen.

Mit temperamentvollen Romanen und Novellen in naturalistischer Art beginnt er. Nicht sie aber sind bezeichnend für ihn; es ist kein Zufall, daß die „Gesammelten Werke“ von diesen frühen Arbeiten nur die vier kleinen Romane der „Liebessymphonie“ enthalten, und auch diese nur in stärkster Bearbeitung. Der große Wurf am Ende seiner Jugendepoche ist der Schillerroman. Hier findet sich Molo selbst: ein bedeutender historischer Stoff, merkwürdige und gewaltige Menschlichkeit eines großen Dichters, die Möglichkeit, am kleinen Alltag die Gewalt der Idee sich entzünden zu lassen. Das ist es, was Molo braucht, um sein Talent zu entfalten, selbst auf die Gefahr hin, einmal bombastisch, lärmend, laut zu werden, aus Überschwang jünglinghaft zu wirken. Zugleich gibt ihm diese Wendung zum historischen Roman — und als dieser stellten sich der Schillerroman wie die Romantrilogie „Ein Volk wacht auf“ doch dar — die Möglichkeit, unbeschwerter von der Last der Gegenwart die alten Ideale der Nation: Freiheit und Pflichtgefühl, Weltbürgertum und Nationalgefühl herauszuarbeiten.

Dies nämlich ist der große, durchgehende Zug seines Werkes: als Mensch und Europäer doch ganz Deutscher zu sein und zu bleiben, Deutschland von Europa, Europa von Deutschland aus begreifen zu lernen, deutsche Mission als europäische Sendung zu erfassen. Es ist kein Zufall, daß er dem „Kampf ums Menschentum“, dem Schillerroman die Trilogie des heroischen Preußentums nachschickte. Friedrich der Große, Luise, das preußische Volk von 1813: das sind die sehr menschlich, sehr illusionslos gesehenen Helden dieser Trilogie. Keine kleine Menschlichkeit wird in diesem Mosaik von Bildern, aus denen ein gewaltiges Gesamtbild entsteht, vergessen, und doch bleibt ein Rest von erschütternder Hoheit und Größe. Auch der Held hat seine schwachen Stunden, seine Fehler,

sein Versagen; aber daneben bleibt im Grunde eine Hoheit und Reinheit der Seele und des Willens, die ihn eben zum Helden, zum Vorbild trotz allem machen. Diese historischen Romane sind gar nicht um der Historie willen geschrieben, sondern um des Enthusiasmus willen, den geschichtliche Heroen erwecken, wenn man sie in ihrer menschlichen Bedingtheit, aber auch in ihrer heroischen Unbedingtheit zu erfassen weiß.

Aber Walter von Molo ist ein zu lebendiger, mit der Wirklichkeit dieser Zeit verwachsener Mensch, als daß er dauernd im Reich der Geschichte weilen könnte. Moderne Lebensformen in ihrer ganzen Problematik reizen ihn zur Gestaltung; seine „Liebessymphonie“ weist schon in diese Richtung; auch in der kleinen Novellensammlung „Im Zwielficht der Zeit“ finden sich Stücke, die den Dichter als einen Menschen der Gegenwart erkennen lassen. Auch dieser Wirklichkeit unserer Tage gegenüber ist es ihm Ernst mit einem heroischen Menschentum, dem nichts Menschliches fremd ist, dem aber zugleich die Macht des Geistes und des Herzens ein höchster Wert ist. Nachdem er versucht hat, an geschichtlichen Symbolen den Deutschen die Macht der Idee zu zeigen, wirft er sich jetzt in den Strom der lebendigen Wirklichkeit, an der Idealität zu erweisen noch weit schwerer ist. Ethische Probleme fesseln ihn in der „Liebessymphonie“ und in den Novellen; dann aber beginnt noch einmal eine Wandlung und Wendung, vom Ethischen zum Religiösen.

Diese Epoche setzt ein mit der Romantrilogie „Auf der rollenden Erde“, „Bobenmatz“, „Im ewigen Licht“. Dieser Bobenmatz ist ein wunderlicher Held und Heiliger; er geht durch die verwirrte und verwirrende moderne Welt als ein gerader, unbeirrter Mensch, der zu helfen sucht, und zwar nicht nach einem vorgefaßten Rezept, wie es die „Propheten“ dieser Tage tun, sondern in Anpassung an den individuellen Fall. In den privaten Nöten moderner Menschen, in verwirrten Freundschaften, in zerfallenden Ehen steht Bobenmatz als das lebende Gewissen der Handelnden da und treibt bewußt, planmäßig, fanatisch die Dinge und Entwicklungen einem wahrhaftigen — oft guten, oft tragischen — Ende zu. Geschieht dies in den ersten beiden Bänden — „Auf der rollenden Erde“ und „Bobenmatz“ — noch vorwiegend mit Wort und Rat, so zeigt der letzte Band Bobenmatz

als einen Helfer, der sich mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzt. Es ist etwas Rasendes in diesem Fanatiker der Seele. Ich scheue mich nicht zu sagen: etwas Unmenschliches, etwas Hybrides. In keiner Weise taucht die Frage nach der Berechtigung seines Tuns in ihm auf, dafür um so stärker in dem Leser. Die theologische Frage: ist Mord, ist Vernichtung eines Menschen überhaupt gestattet, wird nicht gestellt. Molos Behauptung ist diese: um der Seele willen ist alles gestattet. Raskolnikows Problem taucht noch einmal auf und wird, in christlichen Wendungen, antichristlich bejahend beantwortet. Ist das nicht Verwirrung? Ist das nicht Chaos? Bei aller subjektiven Eindeutigkeit und Ehrlichkeit des Dichters: ist das nicht Über-Mut? Der Helfer als Mörder? Der Helfer als Vernichter? Fragen über Fragen! Aber dies eben ist die Lebendigkeit dieses Buches. Auch in diesem Romanzyklus bewährt Molo sein zupackendes Talent, das sich hier nicht mehr an ethischen Problemen, sondern an der dichterischen Gestaltung religiöser Fragen und Handlungen versucht.

„Mensch Luther?“ Nein, Luther in Worms! Der Titel des anschließend hieran zu erwähnenden neuen Buches von Molo führt irre! Er erweckt Erwartungen, die nicht erfüllt werden. Schon rein räumlich tritt Luther zu wenig in die Erscheinung: Das Treiben in Worms, im Reichstag, in den Diplomatenkanzleien überwiegt. Spät erst erscheint Luther zum ersten Male. Wenige kurze Szenen sollen ihn zeigen: wirklich heraus kommt Luthers Menschlichkeit erst in der letzten Szene, in dem Gespräch mit dem Erzbischof von Trier. So bleibt zu wenig von Luther in der Erinnerung haften; so über-täubt der Lärm der Welt die Stimme des Gewissens, das aus Luther mächtig sprechen soll. Im ganzen ein interessanter Versuch, einen Heros geistiger Geschichte realistisch zu fassen und doch sein Über-Reales nicht zu verletzen. Ein Schrei aus dieser Zeit: als solcher symptomatisch.

Dies eine spürt man in allem Werk Molos sehr deutlich: hier will ein ganz unkonventionelles Temperament, das lange jung, frisch, verwegen bleibt, die Welt zwingen. Dieser frohe Optimismus des tätigen Menschen ist an sich schon selten in unserer Literatur. Es ist immer ein Suchen nach positiver Lösung, nach Antwort auf

drängende Fragen in Molos Arbeiten lebendig. Man hat das Gefühl: hier spricht ein Mensch, der mit Problemen als Mensch erst fertig zu werden sucht, ehe denn er sie als Künstler gestaltet. Nicht jede dieser Lösungen und Entwirrungen ist gelungen: die Erfahrung des Menschen bleibt gelegentlich hinter dem Wollen des Gestalters zurück; aber oft genug fällt ein Wort der Weisheit, das wir bei intellektuelleren Naturen, bei Literaten und literarischen Poseuren niemals finden.

Was Heinrich Mann für die Vorbereitung des Expressionismus, insofern er Kritik der Gesellschaft, Aktivismus des Geistes ist, geleistet hat, das bietet Walter von Molo hinsichtlich der Ideen von Volk und Menschheit, von Entwicklung der Persönlichkeit und Selbsterlösung des Individuums der Generation dar, die durch die Hölle des Nihilismus, des Krieges und der Nachkriegsepoche gegangen ist: die Einbettung des einzelnen in die Gemeinschaft und den Willen zur Gestaltung des Lebens unter der Herrschaft der Idee.

Viertes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten des Expressionismus

Der Expressionismus als Bewegung hat vor allem zwei ganz starke Lyriker in die Höhe getragen: Franz Werfel und Georg Trakl. Daneben ist es die Erzählung, in der schöpferische Gestalten hervortreten: Arnold Ulitz, Leonhard Frank, Otto Wirz, Albert Steffen. Diese sechs Autoren sind Wortführer der expressionistischen Bewegung nach den verschiedensten Richtungen hin.

Eine besondere Betrachtung, sehr viel verzwickter Art, verdienen die Bemühungen der expressionistischen Generation um das Theater und um das Drama. Hier treten vor allem Georg Kaiser und Fritz von Unruh, Hanns Johst und Ernst Toller, Carl Sternheim in den Vordergrund der Betrachtung. Die Leistung von Gültigkeit ist hier viel geringer als in der Lyrik und in der Erzählung.

Expressionistische Lyrik

Beginnen wir mit einer Darstellung expressionistischer Lyrik, so ist zuerst Werfels und Trakls zu gedenken.

Franz Werfel

In einem künstlerisch-schwachen Gedichte, das im Begrifflichen steckengeblieben und eben deshalb schwach genannt zu werden verdient, hat der Dichter viel von sich selber, von den Grundzügen seiner inneren Ortsbestimmung gesagt, und so sei dies Gedicht an den Anfang dieser Betrachtung gestellt.

Aufschrift

Niemals im Andern, nie im Ich zu Hause!
Bestand und Nichts, zugleich wie Nichts und Pausel
Nimmer im Jetzt und stets Erinnerung,
Und nur der Wille: Ewig sich zu teilen,
In jeder Form vertausendfacht zu weilen.
Und wieder Heimweh auf der Wanderung,
Sich aus Verlorensein zurückzuretten,
Und Sehnsucht, die sich selbst verfrißt,
Dem Namen, den man trägt, sich anzuketten,
Und dem Gestelle, das nicht ist.

Alle Bestandteile von Werfels Erleben sind in diesem Gedichte mit nahezu begrifflicher Genauigkeit auseinandergelegt: das ruhelose, heimatlose, sehnsüchtige Schweifen des Gefühls zwingt den Dichter, sich in einem pantheistischen Hinschwindenlassen der Seele den Dingen zu vermählen. In Vergangenheit und Zukunft ruht sein Sinnen und Fühlen, weil das Jetzt, die Gegenwart, jener geheimnisvolle Schnittpunkt von Vergangenheit und Zukunft ihm unter dem Schauen entschwindet. Und gerade weil diesem Dichter das Glück der Gegenwart nicht beschieden ist, sucht er es mit allen Sinnen und mit ganzer Seele. Auch vom Gefühl der Einsamkeit, diesem modernen Grundgefühl, ist Werfel besessen, und vor der Einsamkeit sucht er sich zu retten im Erguß: deshalb schmiegt des Dichters Seele sich in alles, was Sinn und Geist ihm nahezubringen vermögen, und seine endliche Sehnsucht ist die *Unio mystica*, jene gnadenreiche,

selige Vereinigung mit Gott, von der die Mystiker in Ver-zückung stammeln.

Güte und Hingebung sind von je die Gemütszustände gewesen, in denen der pantheistische Grundtrieb sich auslebt; Güte und Hingebung sind denn auch das lebendige Pathos Werfels; alles Niedere, Arme, Verachtete, Getretene, Müde, die Welt der toten Dinge, die Seelen der geistig Armen sind ihm würdiger Gegenstand zur Kundgebung der pantheistischen flutenden Güte, und so ist es ein reizender Abschluß, wenn er am Ende seiner ersten Gedichtsammlung „Der Weltfreund“ die müden Leser also anredet:

Ich nahe dir von weitem
Und ziehe meinen Hut,
Beschließt du diese Seiten,
Soll dich mein Spruch begleiten
O Mensch, ich bin dir gut . . .

Franz Werfel hat bis jetzt fünf Gedichtsammlungen veröffentlicht, darunter: Der Weltfreund (1912), Wir sind (1914), Einander (1915), alle gesammelt in dem Band „Gedichte“ (1927). Die lebendigen Elemente von Werfels Empfindung: Rührung, Erinnerung an die versunkene Kindheitswelt, Güte, Weltfreundlichkeit sind die lyrischen Bestandteile dieser ersten Gedichte. In dem besten Gedicht der ganzen Sammlung löscht das Ich des Dichters in einem Naturbilde gleichsam aus:

Ich bin wie nach dem Regen
Der Stadtpark vor dem Haus,
Der Wind hat ausgekeucht,
Doch Bäum' und Äste sind noch feucht
Und wiegen mir und hegen
Die schönsten Tropfen Regentaus.
Ich bin so ganz voll Feuchtigkeit,
Voll nassem Grün und Regenglück,
Weil ich dich heut gesehen.
Darum möcht' ich auch nah und weit
Und wohl ein gutes Gartenstück
In mir spazierengehen.

Liebesgedichte fehlen nicht ganz; sie sind zart in der Empfindung, melodisch, leicht im Rhythmus und herzlich

im Gefühl, so etwa das reizende „Armer Student, süße vornehme Dame anbetend“ mit seinem Schluß:

Will ohne Liebesdank
Talhin mich spülen.
Will nichts, als stundenlang
Fühlen und fühlen.

Im dritten Teile dieser Gedichte „Erweiterung, der Weltfreund“ kommt nun das pantheistische Grundgefühl immer betonter zum Ausdruck, zugleich beginnt die seelische Unrast fühlbar zu werden. „Verwandlungen“ heißt bezeichnend genug ein Gedicht dieses Teiles; und mit der Unrast wächst die Sehnsucht nach Ruhe, nach Erguß, und so wird denn das beste Gedicht dieses Teiles „Des Menschen Bett“ dem Hinübersinken in den Schlaf als dem Auftakt zum Mysterium des Versinkens ins All gewidmet:

Mein Bett, du ankerloses Schiff
In aller Nächte Ozean.
Du süßer Friedensinbegriff...

Und die weiche Zeile erklingt:

Denn aller Erdenkreatur
Geheimste Sehnsucht ist Erguß.

Die erste Sammlung ist gleichsam nur der Auftakt: die Folgerungen des allumfassenden (pantheistischen) Weltgefühls treten recht deutlich erst in dem zweiten Gedichtbande „Wir sind“ hervor. Dem reinen Gefühl des Daseins ist dieser Band geweiht. Der Dichter wandelt sich in alle Kreatur, auch das Tote wird redend eingeführt. Ein wildes, wirres Fühlen und Schweben, ein hastig-reißendes Sichwandeln von Gestalt zu Gestalt, ein Verdämmern im Ungewissen, ein Hin-und-her-gerissenwerden zwischen Qual der Einsamkeit und allliebendem Sichergießen: das ist die Grundnote dieser Gedichte.

Schon in diesem zweiten Gedichtbuch finden sich jene großen Hymnen, die für die barocke Natur Werfels so sehr bezeichnend sind und ihm eigentlich den ersten Platz unter den Lyrikern der expressionistischen Generation errungen haben. Aus einer heftigen Spannung seines ganzen Wesens heraus schafft er jene weiten hymnischen Psalmen eines all-erlebenden, mit allem Geschöpf leben-

Dagegen halte man ein so gezwungen mystelndes Gedicht wie jenen „Spruch eines gestürzten Saturns“, dessen erste parodistisch anmutende Strophe hier als Gegenbeispiel stehe.

Ich, grüner Greis und Gott, der's ausgefressen,
Mit hundert Mark längst in Pension geschickt,
Ich flicke meine Wäsche unterdessen,
Weil's schließlich keinem besser geht, beglückt.
Weil keinem Gott die letzte Tat vergönnt ist,
Und die Unendlichkeit selbst ein Fragment ist.

Es ist auffallend, wie mit den überreizten Empfindungen des Dichters zugleich sich ekelhafte, peinliche, scheußliche Bilder und Vorstellungen einfinden. Es herrscht in vielen Gedichten eine barocke Lust an Gräßlichkeiten, an ekelerregenden Bildern von Wunden, Eiter, Fäulnis; auch der Ausdruck wird dann immer geschraubter, schwülstiger. Aber aus all diesen, oft literatenhaft anmutenden Qualen und dem Dunst des Gefühls brechen dann wieder Strophen von einer Gewalt und Macht, die alle Beschränktheiten und Zeitgebundenheiten Werfels als nichtssagende Kleinigkeiten gegenüber seinem Talent und seiner menschlichen Fülle erscheinen lassen. Die Hymne auf den „guten Menschen“ stehe als Zeugnis dieser religiösen Lyrik Werfels hier:

Sein ist die Kraft, das Regiment der Sterne,
Er hält die Welt wie eine Nuß in Fäusten,
Unsterblich schwingt sich Lachen um sein Antlitz,
Krieg ist sein Wesen und Triumph sein Schritt.

Und wo er ist und seine Hände breitet,
Und wo sein Ruf tyrannisch niederdonnert,
Zerbricht das Ungerechte aller Schöpfung,
Und alle Dinge werden Gott und eins.

Unüberwindlich sind des Guten Tränen,
Baustoff der Welt und Wasser der Gebilde,
Wo seine guten Tränen niedersinken,
Verzehrt sich jede Form und kommt zu sich.

Gar keine Wut ist seiner zu vergleichen.
Er steht im Scheiterhaufen seines Lebens,
Und ihm zu Füßen ringelt sich verloren
Der Teufel, ein zertretener Feuerwurm.

Und fährt er hin, dann blicken ihm zur Seite,
 Zwei Engel, die das Haupt in Sphären tauchen,
 Und brüllen jubelnd unter Gold und Feuer
 Und schlagen donnernd ihre Schilde an.

*

Daß Werfel nicht bloß ein großer, für den Expressionismus charakteristischer Lyriker ist, sondern auch Dramen von künstlerischer Geschlossenheit und Sprachschönheit zu dichten verstand, zeigt etwa seine dramatische Legende „Paulus unter den Juden“ oder seine dramatische Historie „Juarez und Maximilian“, deren Thema eigentlich das Versagen des alten Europa gegenüber den Erscheinungen des modernen Mexikanertums ist. Daß er ferner auch psychologisch feine, technisch meisterliche Romane voll ethischen Gehalts schreiben kann, hat er besonders in der Folge seiner Entwicklung bewiesen, zuerst mit dem Roman „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig“ (die Tragödie zwischen Vater und Sohn in einer österreichischen Offiziersfamilie, noch ganz in den grellen Farben des Expressionismus gemalt). Er schrieb dann ein Zwitterding von Roman und Biographie, in dem er den alten „Verdi“ in seiner Unterdrückung durch den von ihm heimlich doch bewunderten Richard Wagner schildert. Der „Tod des Kleinbürgers“ behandelt das Schicksal eines der vielen kleinen Leute, die nach dem Kriege wirtschaftlich zugrunde gingen und doch weiterleben müssen, ja, sich auswachsen zu einem heroischen Kämpfer gegen den Tod. Im „Abituriententag“ spinnt er das Erlebnis eines Landgerichtsrates anläßlich der Voruntersuchung zu einem Mordfall weitläufig aus. Und in dem breitangelegten Roman „Barbara oder die Frömmigkeit“ gibt er, man möchte sagen, sein Alterswerk: es handelt sich um einen Entwicklungs- und Bildungsroman, der zugleich eine Art Kulturgeschichte der letzten drei Jahrzehnte sein will. Im Vordergrund des Romans steht der Schiffsarzt Ferdinand, an dessen geistigem Auge all das Geschehen (auch der Krieg) vorüberzieht; in ihm steckt viel von Werfels eigenem Erleben, während die eigentliche Heldin des Romans Barbara, die im Hintergrunde als sein Schutzengel bleibt, die Züge von Werfels Kinderfrau trägt.

Georg Trakl

Was die Bürgerlichkeit unserer klassischen Zeit sich noch nicht eingestehen wollte: den beginnenden Abstieg der abendländischen Welt, die Erschöpfung der kulturellen Möglichkeiten, die Anzeichen auffallender Zivilisation, das offenbart ein Jahrhundert später schonungslos, mit der gleichen dichterischen Zusammenfassung, in ähnlicher Formung, mit ähnlichen Mitteln Georg Trakl. Wir sehen heute die Klassiker viel zu klassisch, als Heiligengestalten, als halbe Götter, dem Erdenweb entrückte Gestalten. Es ist eine ganze Mythologie, die da entstanden ist und den freien Blick auf die Wirklichkeiten und Tatsachen verbaut, sonst würden wir viel stärker die Überlieferung empfinden, die von den großen Lyrikern um 1800 zu ihren Nachfahren von 1900 führt und so zusammenbindet, was dem Anschein nach gegensätzlich und getrennt ist.

Die klassische Zeit der deutschen Literatur und des deutschen Geistes ist eines der merkwürdigsten Phänomene in der Weltgeschichte: wie in einer Zivilisationswelt der Versuch einer neuen Kultur unternommen wird; wie in einer Philosophie eine Religion verhüllt, in fremden Formen etwas ganz Urwüchsiges gestaltet wird. Neben einer unglaublichen Urkraft eine starke Künstlichkeit, neben echter Klassizität und Endgültigkeit banaler Klassizismus in all seiner Fragwürdigkeit, neben bester deutscher Tradition aus der gotischen Zeit ebensoviel Ablenkung und Verlogenheit aus der eingeführten Literatenkultur der Renaissance: das Ganze ist jene großartige Episode unserer klassischen Zeit, ein heroischer Kampf gegen die Zivilisationswelt des Westens. Ihr Ergebnis ist das einzigartige Gewächs: deutsche Bildung als Ergänzung deutscher Bürgerlichkeit, das Persönlichkeiten größten Ausmaßes voraussetzt und kulturelle Haltung einer Oberschicht bleiben muß. Noch in der Hoch-Zeit beginnt die Gegenwirkung: Hölderlin verkündet am klarsten, was not tut. Er wird kurz vor dem Kriege von dem frühverstorbenen Norbert v. Hellingrath entdeckt, und damit wird eine ganz neue Welt heraufbeschworen, die allein so einsame Denker wie Jakob Bachofen im 19. Jahrhundert zwei Menschenalter zuvor geahnt hatten. Neuer Mythos, neue Religion (nicht bloß persönliche Formkraft und persön-

liche Frömmigkeit), Gemeinschaft, nicht Individualität: das sind die Lösungen, die aus der Verwirrung unserer Zivilisation langsam herausführen können.

Zunächst siegte die bürgerliche Bildungsidee: Goethe und Schiller, im Innersten Hölderlin näher, als die Mythologie der Schulmeister wahr haben will („Orphische Urworte“, „Die Künstler“), wurden die Heroen des Bildungsideals. Aber rasch ausgehöhlt, an ihrer innersten Gegensätzlichkeit krankend, verflachte die Bildungsidee, welche große, bedeutende Menschen voraussetzt und in einem Epigonengeschlecht wirkte, zu Philisterei und Heuchelei. Die westlichen Gedanken stießen wieder vor: im jungen Deutschland zwischen 1830 und 1848 und im Naturalismus zwischen 1880 und 1890; die Bildungsidee wurde konservative Parteimoral, die akademische Bildung dogmatisierte sie. Im Zwischenspiel des europäischen Ästhetizismus klangen noch einmal die ästhetischen Motive der klassischen Zeit wieder auf: damit war ihr Schicksal fürs erste besiegelt.

Eine neue Generation wächst auf. Ihr war die Zivilisationswelt problematisch, dann hassenswert bis zum äußersten: George und sein Kreis begannen diese Opposition, zuerst als Ästhetizismus, dann als Gemeinschaft, doch immer auf der Grundlage der Kunst. Die Jüngsten endlich fanden die menschliche Haltung des Leides, der Abwehr und der reinen Hoffnung. Würfe nach dem Mythos begannen: einzelne Psalmen gelangen. Hier hat Georg Trakl seinen Ort. Und von dort führt nach annähernd zehn Jahren der Weg weiter in eine lichtere Zukunft zu Ernst Bertram mit seinem „Nornenbuch“, darin Stefan Georges Sehertum in Gestalt nordischer Mythen, Sagen, Märchen, Auferstehung und schönste, schlichte Offenbarung wurde.

Um aber bei Trakl zu bleiben: Sein Leben erinnert an Hölderlins Erdengang — freilich die mechanisierte Zivilisationswelt mit ihrer Unmöglichkeit für den lyrischen Dichter hinzugedacht. Student und Dichter; kurze Zeit im Beruf; Drogenesser aus innerer Not; danach im Feld; gestorben einsam in einem Lazarett, zerbrochen von den Greueln, die er sehen mußte; fünfundzwanzig kurze Lebensjahre und ein schmaler Band Gedichte. Welch einfaches Schicksal — und wieviel Leid und Entzückung in so kurzer Zeitspanne zusammengedrängt, viel Sehnsucht.

Qual und Schrei, seltene Erfüllung, aber immer ein Kreisen um das eigentlich Wesentliche: um die religiöse Haltung der Menschen, die aus dem Zerfall der Zivilisation eine unsterbliche Seele retten will.

Trakl beginnt in der Nachfolge von George, Hofmannsthal: sie sind die Meister seiner Lehrjahre. Die Schönheit der Welt, die Melancholie ihres Verehrers, die Trunkenheit des Sinnes, die Schwermut des Herzens: das sind die Töne seiner Leier. Aber schon in diesen ästhetischen Anfängen ist ein eigenes: Trakl ist nicht so rhetorisch wie Hofmannsthal, nicht so preziös wie George. Formal betrachtet: er hat weniger süßen Schwung als Hofmannsthal, weniger formale Zucht und Gehaltenheit als George. Das macht, er ist einfacher, menschlicher, bescheidener. Hier eine Strophe aus dieser Zeit, die Abhängigkeit und Selbständigkeit deutlich sichtbar macht:

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben,
Des Abends blau und braune Farben,
Verflossen ist das Gold der Tage.

Daneben stehen schon Gedichte, in denen die ganze zukünftige Welterkenntnis des Dichters enthalten ist: die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse, die Qualen und Freuden der Menschen gleichsam in einer Sekunde gedacht und gefühlt, „Romanze zur Nacht“ ist das schönste und bezeichnendste dieser Gedichte — daraus vier Zeilen:

Die Mutter leis im Schlafe singt.
Sehr friedlich schaut zur Nacht das Kind
Mit Augen, die ganz wahrhaft sind.
Im Hurenhaus Gelächter klingt.

Das Elend der Menschen, die Trostlosigkeit des Daseins, die Unterhöhltheit der Welt, die Einsamkeit der Seele, das Fremdsein des Ichs gegen Welt und Menschen: all das tönt in sanften Rhythmen und rauschenden Klängen, lebt in scharfen, farbigen, manchmal grellen Bildern und Gesichtern: „Verwandlung des Bösen“, „Im Dorf“.

Aus dieser Stimmung von Untergang und Verfall hilft nur eines: Mythos und Glaube. In den Gedichten „Sebastian im Traum“ sucht Trakl Gestaltung dafür. Hin-

gabe an alle Kreatur, die Vereinigung von Mensch, Tier und Landschaft, die Allgüte gegen alles Seiende: das ist die Lebensstimmung des Knaben Elis, der Kind und gut, mit allen Lebenden und Toten in Harmonie ist. Göttliche Verse gelingen Trakl, wenn er Elis besingt:

Blaue Tauben
Trinken nachts den eisigen Schweiß,
Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

Unvergeßlich die Gestalten von Elis, von Sebastian: reine Jünglinge, keusch, hingegeben, liebend alles, was ihnen nahe kommt, vergeistigt, mehr: ganz Seele geworden, wie Sebastian, von dem Trakl singt:

O wie leise
Verfiel der Garten in der braunen Stille des
Herbstes,
Duft mit Schwermut des alten Holunders,
Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des
Engels erstarb.

Nun die letzten Bücher dieser Verssammlung: Traum und Umnachtung, Offenbarung und Untergang. Nichts ist hier mehr von der Lehrlingschaft der Anfänge zu finden, in denen George und Nietzsche, Hofmannsthal und Rilke einen gewissen Einfluß auf ihn ausgeübt haben. Vielleicht, daß die Meister östlicher Lyrik, Li-tai-pe vor allem, ihm eine Zeitlang nahegestanden haben mögen. Grauenhaft, den Leiden nachzuspüren, die in der sanften Klage, in der Abfolge der Assoziationen dieser letzten Gedichte Klang und Wort geworden sind. Auch hymnische Prosa findet sich hier: ein Schlafender, der leise stöhnt unter der Qual seiner Träume, hat sie geschrieben. Nachtwandelnd scheint der Dichter — ganz nur Werkzeug seiner Seele. Das Gedicht „Grodek“: Vision eines Dichters, der wie Moses nur von ferne das bessere Land der Zukunft zu schauen vermochte und an dem Leid seiner Generation, einsam und versinkend, starb. Es stehe hier:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen; die goldenen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düster hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihre zerbrochenen Mäuler.
Doch stille sammelt ein Weidengrund
Rotes Gewölk, darinnen ein Gott wohnt,
Das vergossene Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarzer Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwerter Schatten durch den
schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden
Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des
Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre,
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein
gewaltiger Schmerz
Die ungeborenen Enkel.

Werfel und Trakl sind nur die wichtigsten Vertreter einer lyrischen Bewegung, die vielleicht, als Leistung betrachtet, das Schönste und Dauerndste des deutschen Expressionismus darstellt. Diese Fülle von Talent ist mehrfach, in einem starken Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, vor die Öffentlichkeit getreten: in Kundgebungen von der Art des „Blauen Reiter“ oder des Jahrbuchs „Arkadia“ und in Gedichtsammlungen, deren bedeutendste „Menschheitsdämmerung, Symphonie jünger Dichtung“, „Verkündigung“ und „Die Erhebung“ heißen. Bezeichnende Titel, wie jeder sieht: das ganze Wollen und Empfinden der jungen Generation ist darin, ihr Gefühl für das Chaos der Zeit, für die Apokalyptik der Weltwende, aber auch ihr Wille zum Besseren, ihre Verpflichtung, von Geist, Zukunft, Glauben zu künden. Die wichtigste dieser Anthologien ist unzweifelhaft die von Kurt Pinthus herausgegebene Sammlung „Menschheitsdämmerung“. Gerade die stärk-

sten Talente neben den Wortführern Werfel und Trakl und neben den Vorläufern Däubler und Else Lasker-Schüler treten hier in die Erscheinung. Da ist vor allem der früh verstorbene Georg Heym zu nennen. Er hat eine Vision von der Großstadt, die ergreifend, erschütternd, aufwühlend ist. Ihre gigantische Gefühllosigkeit, ihre Mechanik, ihre Erbarmungslosigkeit wird von ihm empfunden und dargestellt, wie sonst von niemandem. Melancholie des Menschen in der Steinwüste, Vorahnung schreckhafter Dinge, die die Stadt ausbrüten wird, Aufschrei eines gequälten Menschenherzens: das ist alles in seine Verse gebannt. Dämonie der Weltstadt: so könnte man sein Werk überschreiben.

Die Töne, die Heym anschlug, klingen im Werk aller Dichter seiner Generation weiter. Ob man Albert Ehrensteins Psalmen, ob man Paul Zechs Gesichte aus der Industriewelt, ob man Gottfried Benns düstere Visionen von Krankheit und Verwesung nimmt: immer ist es die gleiche Gefühlsfarbe, die in diesen Gedichten lebendig wird. Daneben freilich entfalten sich andere Stimmen, in denen aus der Qual der Gegenwart die Flucht in bessere Zukunft ringt: so etwa in Kurt Heynicks liedhaften Betrachtungen oder in Ludwig Rubiners ekstatischen Visionen, oder — vor allem — in Ernst Stadlers schönen, kräftigen, breiten Auslassungen eines entschiedenen und reichen Natur- und Kulturgefühls.

Eine besondere Betrachtung verlangt die politische Lyrik der jungen Generation, mit der sie direkt auf den Willen ihrer Mitwelt zu wirken unternimmt. Erscheinungen wie Freiligrath und Herwegh im Vormärz finden hier eine Wiederauferstehung mit allerdings sehr verschiedenem inneren Gehalt. Es ist übrigens kein Zufall, daß aus dem Kreise dieser jungen politischen Dichter heraus eine Anthologie von Gedichten des „Vormärz“ geschaffen worden ist. Bei der Betrachtung der politischen Lyrik fällt zuerst die barocke Gestalt Johannes R. Bechers ins Auge. Mit einem dröhnenden Pathos sucht er die Begleitmusik zum Kampf des Proletariats gegen die bürgerliche Welt zu schaffen. Flamme Aufrufe zur Revolution in einem ekstatischen, oft ins Abstruse sich überschlagenden Tone, grelle Schilderungen einer zerfallenden Großstadtwelt, Hymnen

auf politische Führer, auf revolutionäre Handlungen, Visionen utopischen Inhalts: das sind seine Gedichte, die freilich, vor allem in letzter Zeit, mehr und mehr Leitartikeln in Versen sich nähern und durch die Bindung im Politischen an Freiheit im Menschlichen zunehmend verlieren. Neben Becher sind dann vor allem Walter Hasenclever mit seinem schillerischen Pathos, Rudolf Leonhard mit Revolutionshymnen, Alfred Wolfenstein, René Schickele, Albert Ehrenstein mit pazifistischen, antimilitaristischen, bitter-satirischen oder revolutionär-aufrührerischen Versen zu nennen. In allem aber, es sei nun dichterische Vision oder satirische Anklage, Aufruf zur revolutionären Tat oder Hymne an Gott, Gemeinschaft, Zukunft, Volk, spürt man das Grauen, den Abscheu, die Entfernung von einer Zeit, die dieser jungen Generation als Verfall alles Edlen, Freien, Großen, Schönen erscheint. Echt ist in diesen Dichtern allen das Leiden an der Zeit und die Sehnsucht nach Utopia. So erscheint der Gesamttitel der Anthologie „Menschheitsdämmerung“ gut gewählt. Er faßt den Willen dieser dichterischen Menschen zusammen: Verfall und Aufbau, Kritik und Vision, Verzweiflung und Gläubigkeit.

In der Bestrebung ähnlich, zum Teil die gleichen Namen enthaltend, im einzelnen aber doch abweichend, stellen sich die anderen Anthologien dar: vor allem in der „Verkündigung“ benannten wird ein stärkeres Gewicht auf die rein lyrischen Elemente gelegt, und so erscheinen neben den bereits besprochenen Talenten mit ekstatischer und politisch-prophetischer Tendenz auch einige rein lyrische Dichter wie Paris von Gütersloh, Adolf von Hatzfeld, Hanns Johst, Max Brod, in denen mehr die innere Ekstase eines Hölderlin nachwirkt oder gar idyllische Züge sich offenbaren. — „Die Erhebung“ endlich, der Tribut des Fischerschen Verlages an die neue Bewegung, ist nur insofern von einigem Belang, als in ihr neben den Versen des Expressionismus auch Prosa und Dramatisches berücksichtigt sind. Gottfried Kölwel, Ernst Weiß, Alfred Neumann, Ludwig Meidner treten, scharf profiliert, hervor und bereichern das Bild der Generation, so wie es sich aus den Anthologien darstellt, ohne freilich neue Züge hinzuzufügen.

Expressionistische Prosa

Wenden wir uns nun zu der expressionistischen Erzählweise, so werden sich jedem Literaturkundigen zwei Namen aufdrängen, die für die schulexpressionistische Prosa Bedeutung erlangt haben: Kasimir Edschmid und René Schickele. Von beiden gilt, daß sie mehr Anreger als Vollender gewesen sind. Edschmids Novellenbuch „Die sechs Mündungen“ hat, in der eigentümlichen Gedunsenheit seiner Prosa, einmal die literarische Cliquenwelt beschäftigt, ohne eigentlich Geltung auf Dauer erringen zu können. Ähnliches gilt von Schickele: solange er impressionistische Skizzen (wie die Reiseschilderungen in seinem mehrbändigen Roman „Ein Erbe am Rhein“) schreibt oder zärtliche kleine Romane aus der Pariser Atmosphäre (wie in „Schreie auf dem Boulevard“ oder in dem entzückenden kleinen Roman „Meine Freundin Lo“), ist er ausgezeichnet; sobald er sich aber (wie in „Benkal dem Frauen-tröster“) den modernen literarischen Theorien ergibt, wird er langweilig und pedantisch und wirkt mehr als Beschreiber expressionistischer Bildwerke denn als dichterisch gestaltender Prosaist.

In dem Werk beider Schulexpressionisten ist allzuviel Wollen, bewußtes Ringen um neue Ausdrucksmittel der Sprache, zuviel Artistentum. Die Ekstasen dieser Prosa, ihre Wortballungen und Wortzerrungen sind auf die Dauer unerträglich, weil Prosa weniger sprachliche Willkür verträgt als die hymnische Sprache gedanklicher oder ekstatischer Lyrik. Anders schon der außerordentlich wandlungsfähige, vielseitig schaffende, nachschaffende, alle Töne, auch die schlichten des Volksliedes, beherrschende Klauß (mit seinem eigentlichen Namen Alfred Henschke), der Gedichte, Erzählungen, Dramen (den bekannten „Kreidekreis“) und Romane schrieb. Wichtiger noch sind die Prosaisten von der Art eines Arnold Ulitz, Leonhard Frank, Otto Wirz oder Albert Steffen, weil in ihnen zwar expressionistische Gehalte nach erzählerischer Form drängen, zugleich aber auch ein Wissen um die Grenzen erzählerischer Sprachbehandlung lebendig ist.

Arnold Ulitz

Man möchte sagen: Arnold Ulitz ist ein Schriftsteller wider Willen. Nicht die Lust am Gestalten und Formen, am Wort und seiner Vieldeutigkeit ist die Wurzel seines Zwangs zur Mitteilung, sondern die tiefe Qual dieser Zeit sucht, gleichsam unmittelbar, in diesem Menschen offenbar und laut zu werden. Auf jeder Seite spürt man: nicht Literatur als Luxus und Überfluß ist Ulitz' Angelegenheit, sondern eine ans Barbarische und Wilde grenzende Erlebnisfülle und Erlebnisqual zwingt ihn zu schreiben. Und dies Aufzeichnen aller Qualen und Ängste hat auch nicht die üblichen literarischen Absichten, sondern das erhabene Ziel, einer verwitternden Zeit Menschenbilder gegenüberzustellen, an denen sie sich zu neuer, schöpferischer Arbeit orientieren kann.

Was in Zeiten des Überflusses und des Wohlstandes in Deutschland ganz vergessen war: daß der Dichter, der Schriftsteller eine öffentliche Figur, ein Gewissensmahner seines Volkes und in diesem Sinne ein Führer sei, das wird an Erscheinungen jüngster Literatur durchaus wieder deutlich. Nicht zum wenigsten an Ulitz. Apokalyptische Stimmung vermählt sich bei ihm mit Auferstehungsprophetie. Aber nicht in jener leichtfertigen, rhetorischen oder — schlimmeren Falles — geschwätzigen Weise, in der expressionistische Literaten Zusammenbruch und Auferstehung zu künden suchten; sondern fern aller Hysterie, in Blut und Qual, aber zugleich mit dem heißen Willen zur Echtheit, Wahrhaftigkeit und inneren Läuterung lösen sich aus gestaltlosem Nebel die Gestalten, in denen beides: Untergang und Aufbruch sich verkörpert. Man hat immer wieder bei diesem Autor einer Generation, der die Jugendbewegung selbstverständliche Atmosphäre bedeutet, den Eindruck, daß vor dem Schreiben das Leben steht, daß wichtiger als das Wort die Tat ist, ja, daß das Wort nur so weit Berechtigung hat, als es Tat zu zeugen vermag.

Man kann sich denken, daß ein Dichter, dem so Erlebnisinähe Wichtigstes seines Daseins ist, hinausdrängt aus den Gepflogenheiten einer alternden Zivilisation, daß er zu Natur, zu neuer Sitte, zu neuen Lebensformen drängt. Alle seine Bücher sind denn auch aus diesem Urtrieb zu Natur, und das heißt: Einfachheit der Sitten, Stärke des Empfindens, Ungebrochenheit des Erlebens,

geboren. Dieser Drang zu Natur und Einfachheit macht ihn zum Richter aller verwesenden Zivilisation, aller mechanisierten Lebensform. So wird er zum großartigen Ankläger, zum pathetischen Satiriker des großstädtischen Lebens.

Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Dichter einer noch jungen Generation, die nicht mehr unter dem Einfluß Nietzsches, Georges und Thomas Manns aufgewachsen ist, sondern an dessen innerer Wesenheit in erster Linie Dostojewskij geformt hat, auf zwei Stoffe gestoßen ist, die in engster Berührung miteinander stehen: auf die Revolution (mit dem Roman „Ararat“) und auf die Jugendbewegung (in dem Roman „Die Bärin“). Die Jugendbewegung ist ein revolutionärer Versuch, die bürgerlichen Lebensformen umzugestalten; die russische Revolution hat diesen Versuch ins Riesenhafte gesteigert und aus dem Menschlichen ins Politische gewandt. An beiden Stoffen hat Ulitz seine Kraft gemessen. Kein Zweifel, daß „Die Bärin“ als Roman stärker ist als der „Ararat“. Es ist das Schicksal eines naturnahen, in ihrer Körperlichkeit ungefügen Mädchens, das jedem als guter Kamerad, niemandem als Weib gilt und an diesem Versagen als Frau zugrunde geht als ein Opfer herkömmlicher Anschauungen, die den Blick der Menschen auf ihr unglaublich strotzendes Naturwesen verbauen.

In dem Roman „Das Testament“ hat sich das Leiden der Inflationsjahre grausam deutlich niedergeschlagen. Wie hier der Geist als Sachwalter der unverbildeten Natur qualvoll seine Selbstbehauptung gegen die übermächtig andrängenden Kräfte einer amerikanierten, technisierten Zivilisation sucht und findet, wie dies Erleiden und Siegen in dichterischen Menschen, in schöpferischen Naturen sich vollzieht und in einer tiefen und schönen Huldigung an das immer neue Wunder des Kindes sich erlöst, das bildet den Gegenstand dieses eigenartigen Romans. Noch gewaltiger hat Ulitz in seinem nächsten Roman „Barbaren“ den Gegensatz von Barbarentum und Kultur, zwischen Brutalität und Unschuld dargestellt in dem Schicksal eines deutschen Professors, der bei einer Polarexpedition in die Hände wilder Nordlandbewohner fällt. Ganz unter dem Eindruck der Nachkriegszeit — wenigstens in der Gestalt des Schriftstellers Bernhard Severin — steht dann auch noch Ulitz' Roman

„Christine Munk“, in dem er aber in der Heldin eine in ihrer Art nicht weniger prachtvolle Frauengestalt zeichnet wie in der „Bärin“; ungeschwächt in natürlichem Instinkt, fähig, das Leiden innerlich und in der Arbeit zu überwinden. Ein ausgezeichnete kinderpsychologischer Roman von großem sozialem Wert ist schließlich Ulitz' Roman „Aufruhr der Kinder“.

Man kann, mit Recht, gegen Ulitz den Einwand machen, daß sein Künstlertum an vielen Stellen versage, daß er oft ohne Maß und Ziel Kraßheiten häufe, daß er nicht immer das Ausmaß seiner Visionen mit der nötigen Kraft der Darstellung zu füllen wisse und daß dadurch oft ein Schuß Literatur, Gemachtheit und Breite in seine Werke hineinkomme. Alles das ist richtig, spricht aber weder das Wesentliche seines Wollens aus, noch beweist es etwas gegen den Wert seiner Gesamtleistung. Es wurde einleitend gesagt: Ulitz ist ein Schriftsteller wider Willen. Er sei hierzu selber zitiert. An einer entscheidenden Stelle im „Testament“ steht dieser Satz: „Ein Buch von Pim wäre nur eine Sache des Herrn Michael Keith, den früher die Menschen einen Dichter nannten, aber die Besinnung auf Pim ist die Sache aller Menschen. Das Buch wäre nur Eitelkeit, aber die Besinnung ist neuer Glaube, und jeder muß ihn sich erleiden.“ Es ist gewiß kein schlechtes Zeichen, wenn ein so ernster Dichter mit so starken Hemmungen und — wie sich in den meisten seiner Romane deutlich zeigt — so starkem Untergangsglauben neben der Satire den Humor nicht verliert, sei es auch in der Form, in der er es in seinem bisher letzten Roman „Words“ tut, der Karikatur eines Beamtentyps.

Leonhard Frank

In der wirren und trüben Zeit, in der wir leben, gehört es unzweifelhaft zu den schwersten Aufgaben für einen von Natur und Beruf zartbesaiteten Menschen, wie es ein Dichter notwendig ist, sich in jenem Zustand des Gleichmuts und der inneren Freiheit zu erhalten, welcher die Voraussetzung aller dichterischen Tätigkeit ist. Sehr nah rückt jedem Talent heute in unseren verworrenen Verhältnissen die Gefahr des Literatentums, und es gehört unendliche Kraft dazu, ihr nicht zu erliegen. Diese Betrachtungen drängen sich einem unwillkürlich auf beim

Lesen der Bücher von Leonhard Frank. Als zwei Jahre nach dem Kriege sein erstes Buch „Die Räuberbande“ erschien, da erfreuten sich die Dichtungsliebenden in Deutschland, denn in diesem Erstlingswerk kündigte sich ein junger Dichter verheißungsvoll an. Schon das nächste Buch „Die Ursache“ zeigte den Dichter im Kampfe mit dem Literatentum; und er hat sich dann — von seiner späteren Entwicklung etwa in dem Roman „Das Ochsenfurter Männerquartett“ und der Erzählung „Karl und Anna“ abgesehen — noch mehr zum Tendenzschriftsteller entwickelt und sein schönes und reines Talent eine Zeitlang vergewaltigt, indem er aus der Sphäre rein anschaulicher Dichtung sich in die Sphäre zweckhafter Predigt zwang und so merkwürdige Mischprodukte eines predigenden Reformerswillens und einer gestaltenden anschaulichen Begabung in die Welt gehen ließ.

Leonhard Franks Entwicklung in dieser Zeit ist typisch für die Wendung, welche unsere ganze literarische Entwicklung genommen hat; deshalb sei über sie einiges gesagt. Frank begann seine literarische Laufbahn mit einem naturalistischen Entwicklungsroman, in dem er eine sittliche Entwicklung darzustellen suchte. „Die Räuberbande“ — das ist eine Schar von Jünglingen, in deren Köpfen eine wilde, aber energische Räuber- und Indianerromantik im Stil Karl Mays spukt. Ihre Streiche, Versammlungen, Reden und Taten werden mit hingebender Liebe ausgemalt; ihr kindlicher Ernst im Spiel wird vom Dichter ernst genommen; ihr Protest gegen die Versimpelung und Abenteuerlosigkeit eines satten Spießbürgerdaseins mit Recht würdig und angemessen behandelt. Und nun setzt die Entwicklung der Räuberbande ein. Die Mitglieder werden älter, die Mädchen beginnen in ihrem Leben eine Rolle zu spielen, der Arbeitslohn beginnt seine Lockung auszuüben, und, kurz gesagt, die Entwicklung der Charaktere führt zu einer reinlichen Scheidung in echte Romantiker und Romantiker aus Pubertät. Die bürgerlichen Naturen enden im Kleinbürgertum und Alltagsleben, die romantischen Menschen im Kloster und in der Boheme, und der Begabteste endlich, Old-Shatterhand, zerbricht an der Gemeinheit der Menschen, nachdem er es durchgesetzt hat, Malerei zu studieren. So ist am Schluß eigentlich alle Romantik und Jugend vergangen wie ein schöner Traum, der aber auch diesen Untergang einer Jugend

noch verschönt und verklärt. Leonhard Frank zieht in diesem Roman durchaus die pessimistische Folgerung des europäischen Naturalismus; Menschenuntergänge stellt er mit dichterischer Liebe und Gelassenheit dar, und weil er es als Dichter, gütiger Liebender und Schicksalsgestalter tut, bleibt am Ende doch ein reiner Eindruck, ganz Bild und fern von aller Anklage und Leidenschaft des Willens.

Das zweite Werk Franks, „Die Ursache“, hat nun nicht mehr die schöne Gerechtigkeit des Dichters als tragendes Erlebnis, sondern die verzerrende Rhetorik des Tendenziösen, fast des Pamphletisten. Merkwürdig uneinheitlich ist dieses Buch, als sei es in zwei verschiedenen Entwicklungsphasen und in langen Zeitabständen geschrieben. Im ersten Teil schildert er die Motivierung eines Mordes, den ein Dichter aus Rache und Zwang seiner vergewaltigten Seele heraus an einem ihm seit seiner Jugend verhaßten Volksschullehrer verübt. Als ein Beispiel zur Freud'schen Verdrängungstheorie wird dieser „Fall“ geschildert und gewinnt durch die Beispielhaftigkeit nicht an Reife und Rundung im Dichterischen. Der zweite Teil aber handelt von den Seelenqualen des zum Tode verurteilten Mörders im Gefängnis vor der Hinrichtung und ist ein flammender Protest gegen die Todesstrafe, ganz im Sinne Tolstojs. Man spürt in dieser Brüchigkeit des Buches ganz deutlich, wie der Autor hier aus einem psychologischen Vorwurf, fast ohne es zu merken, in eine moralische Predigt übergeht und nicht mehr bloß versteht, sondern wirken will. Damit ist dann auch im Prinzip der Naturalismus aufgegeben, der literarische Expressionismus hat begonnen. Die schöne Eindringlichkeit der Darstellung, die sinnliche Fülle der Ereignisse und Menschlichkeiten, die im ersten Buch wohltuend berührt, fehlt in diesem zweiten Buch fast ganz. Monomanisch wird ein dünner Faden weiter und immer weiter gesponnen. Durch und durch der Seelenqual eines Neurasthenikers entsprungen, rundet sich die „Ursache“ nirgends zur Dichtung, und so bleibt am Ende nur der Eindruck von einem starken moralischen Pathos: Der Dichter hat sich in den Schriftsteller verwandelt, die Kunst ist Dienerin geworden, die Kunst ist tot und der Zweck herrscht.

Der Krieg nun hat den Dichter Leonhard Frank ganz revolutioniert und zum Schriftsteller gemacht. Sein Kriegsbuch „Der Mensch ist gut“ ist ein menschliches Bekennt-

nis, das Eindruck macht und von der tiefen Empfindung des Menschen Frank für den Wahnsinn unserer Zustände zeugt. Aber es ist nur noch Schriftstellerei und gar nicht mehr Dichtung. Es ist vielmehr ein Katechismus expressionistischer Politik, und als solcher wichtig, wertvoll, notwendig.

Der expressionistische Mensch hat den schrankenlosen Willen zum Glück und die schlechthinige Ablehnung des tragischen Leides als Dogma verkündet, und Leonhard Frank versucht nun, in seiner Weise, den Durchbruch einer Anzahl von Menschen zum Erlebnis dieses Dogmas zu schildern. Der Kellner, der seinen einzigen geliebten Sohn verloren hat, die Kriegerwitwe, die Mutter, das Liebespaar, die Kriegskrüppel, sie alle erleben ihr Damaskus, ihren Niederbruch und ihre Auferstehung. Vor zweihundert Jahren wäre Leonhard Frank ein frommer Pietist gewesen und hätte demütig-schlicht seine inneren Erlebnisse erzählt, heute ist er ein Bolschewist, der an die Güte des Menschen als eines politischen Wesens glaubt und mit ekstatischer Forderung die neue Menschen- und Weltordnung verwirklichen zu können glaubt. Inwieweit er Pietist ist, das zeigt eine Stelle, die so oder ähnlich ebensovot in einem Buche des achtzehnten Jahrhunderts zu finden sein könnte: „Wir haben erst dann das Recht, nach dem Frieden zu rufen, wenn wir nicht mehr, wie bisher, gedankenlos und meinungslos falsche Pflichten erfüllen. Und wir können erst dann den Frieden auf Erden verwirklichen, wenn wir aufhören, die großen Nichtigkeiten in den Mittelpunkt des Lebens zu stellen, wenn wir keine entseelten, gewohnheitsmäßig funktionierenden Besitzanhäufungsautomaten mehr sind, sondern Wesen mit dem göttlichen Wissen, daß jeder Mensch unser Bruder ist, daß alle Menschen dieser Erde Träger der ewigen Seele sind, und daß das Wort: ‚In dem Augenblick, da du dir vornimmst, einem Menschen zu schaden, hast du dir selbst geschadet‘, ein unumstößliches, göttliches Gesetz ist.“ („Der Mensch ist gut.“)

In dieser Entwicklung Franks, so sagten wir, spiegelt sich die literarische Wendung unserer Zeit überhaupt: aus der Anschaulichkeit und reinen Beobachtung der wirklichen Dichtung mit ihrer Freiheit und Überlegenheit des Gemüts, wie sie der Dichter selbst in seiner späteren Entwicklung wiederhergestellt hat, streben die jungen Schrift-

steller zum Wollen eines neuen sozialen Zustandes, zum Wirken auf den Willen, zur Predigt. Ich verkenne nicht, daß diese Predigt bei Leonhard Frank erschütternd ist, aber ich sehe, daß über der Predigt die Dichtung zugrunde zu gehen droht. Dieser ganzen Wendung in der literarischen Entwicklung liegt meines Erachtens ein falsches Streben zugrunde: nämlich der Glaube, als sei die direkte Erziehung und Beeinflussung durch den Rhetor wirksamer als die unaufdringliche leise Bildung durch die sanfte Macht des dichterischen Bildes.

Es ist schwer zu glauben, daß die Rhetorik wirksamer, und vor allem dauernd wirksamer ist als die Dichtung. Die Rhetorik packt, erschüttert, reißt mit — im Augenblick — auch kann sie seelische Durchbrüche, die lange vorbereitet sind, veranlassen — aber im ganzen sind die ruhigen Augen der Dichtung zauberhafter, weil sie gerechter, leidenschaftsloser, weltentrückter blicken als die Zornesaugen der Rhetoren. Und so ist anzunehmen, daß diese Literatur der Anklage und Verzweiflung, der Ekstase und Überschwenglichkeit rasch veralten wird, trotz allen guten Willens, trotz aller Begeisterung, trotz aller Ekstase ihrer Schöpfer, wenn sie nicht bereits veraltet ist, weil sie es verschmäht, die Dinge und Ereignisse mit der Gerechtigkeit, mit der Güte und der tiefinnerlich quellenden, alles verzeihenden Liebe des wahren Verständnisses darzustellen, und so, bei aller Rede von der Liebe, doch lieblos verurteilt und hassend verdammt, was begriffen werden muß, wenn es überwunden werden soll. Literatur ist nötig, wichtig, unerläßlich; der Strich zwischen Literatur und Dichtung ist auch im Falle Leonhard Frank klar zu ziehen. Wir sind nicht so reich an Talenten, daß wir ohne Bedauern zusehen könnten, wie edle Gewächse einer reichen Heimat im internationalen Literatentum ihre Kräfte ausgeben, die zur Mehrung unseres Schatzes an Dichtung berufen wären. Daß aber Dichtung mehr als Schriftstellerei, göttlich-reine Darstellung mehr als leidenschaftliche Predigt ist, weil sie ewiger ist und aus tieferen Kräften der Seele quillt und echte Freiheit des Gemütes verbreitet — das braucht man dem Dichter der „Räuberbande“, des „Ochsenfurter Männerquartetts“, der Erzählung „Karl und Anna“ nicht zu sagen, denn der Expressionismus war für ihn hoffentlich für immer Episode und Phase der Entwicklung.

Otto Wirz

Plötzlich steht die Gestalt eines Menschen vor uns, der auf den ersten Blick durch Wort und Werk als ein Dichter sich erweist. Otto Wirz heißt dieser Mann — und das Dokument seines Dichtertums ist ein Roman „Gewalten eines Toren“, ein Roman in zwei Bänden, voll von höchstem Anspruch in Stoff, Sprache, Ausmaß und Fülle der Gestalten. Kein Werk eines gereiften Könners, eines großen dichterischen Bezwingers steht vor uns, vielmehr der Ausbruch eines werdenden Menschen und Dichters. Mag sein, daß der Autor an Lebensjahren nicht mehr jung ist — manches läßt auf höheres Alter schließen — als Dichter ist er jung. Aber eben um dieser Jugend willen — und das will heißen: um des Chaos, um des Schwunges, um des Ernstes willen, die in diesem Roman aufhorchen machen — wird einem dies Stück Bekenntnis eines Menschen von seinem inneren Leben wert und lieb, obgleich man allerorten an Unklarem, Ungekonntem, Unbezungenem, Ungestaltetem sich stößt, sich verletzt. Es ist geradezu erschütternd, wie in diesem Roman ekstatische Klarheit mit absonderlicher Verworrenheit, gebändigte sinnliche Anschaulichkeit mit verworrener Phantastik, wunderschöne echte Menschengestaltung mit allegorisierendem Mythologisieren, epische Erzählweise von glänzendster Haltung mit wirrer Rede von ausschweifender Pathetik wechseln. Die Psychologie des russischen Romans, die Allegorik romantischer Erzählweise, die plastische Anschaulichkeit Kellers, die innere Dynamik Goethescher Bildungsromane, die weiche Lyrik Eichendorffs, die mystische Betrachtbarkeit des alten Goethe: all das liegt in dem Roman, manchmal zu einer Einheit verschmolzen, öfter scharf gesondert nebeneinander, gleichsam verborgen unter dem prächtigen Mantel einer quellenden, sinnlich-frischen Sprache.

Als starke Erzählung, im Stile eines Goethe-Kellerschen Bildungsromans setzt die Dichtung ein. Ihr Held ist ein Ingenieurstudierender, in dem der Trieb, zuerst und zuletzt ein echter Mensch zu sein, jede Bindung an Welt, Beruf, bürgerliche, ja menschliche Existenz vernichtet. Aus diesem Trieb zu Echtheit und Wahrhaftigkeit des inneren Lebens entspringt dem Hans Calonder aller Schmerz und alles Glück seines Lebens, das äußerlich, bei mancherlei Ansätzen zu Beruf und Bürgerlichkeit,

doch immer wieder in einem idealen Landstreichertum endet. Alle möglichen Lebensformen, die unsere Welt einer Seele voll Unrast nach dem Höchsten darbietet, erprobt Calonder auf ihre Tragfähigkeit hin: Studium und Verlöbniß, Weib und Weltfahrertum, Fabrikberuf und Lehrberuf, Künstlerschaft und Artistentum. In allen setzt er immer sein ganzes Dasein aufs Spiel, um am Ende immer zu erkennen: auch hier ist nicht das Heil zu finden. Erst der restlose Verzicht auf sich selber macht ihn frei, glücklich, selig. Und seine höchste Freiheit findet er vielleicht im qualvollen Kreuzestode, den ihm ein Wahnsinniger bereitet, nachdem er sich freiwillig diesem Irren überliefert hat. Eine äußere Fabel dieses von Verwirrung zur Klarheit sich durchquälenden Lebens zu geben, ist schlechthin unmöglich, weil entscheidende innere Wendungen des Helden sich in einer so tiefen Sphäre der Innerlichkeit abspielen, daß sie sich einer begrifflichen Fassung entziehen. Es ist hier etwas Ähnliches erstrebt und gewollt, wie es dem Mystiker Hermann Stehr in seinem „Heiligenhof“ vorgeschwebt hat: die Geschichte einer Wandlung aus der Äußerlichkeit in die Innerlichkeit, die Erzählung eines Lebens, das vom Sinnlichen zur mystischen Ekstase sich bewegt.

Unzweifelhaft — der Autor deutet es mehrfach selber an — hat Bonsels mit seinen Notizen aus dem Tagebuch eines Vagabunden stark auf Wirz gewirkt. Das gibt einen Hinweis zum Verständnis dieser eigenartigen Dichterpersönlichkeit, die diesen gewaltigen Wurf eines großen Romanwerkes in die epigonenhafte Literaturwelt dieser Tage tat. Man könnte Wirz den urgewaltigen Bruder des geistighellen, überklaren, Geheimnis mehr wünschenden als habenden Bonsels nennen. Das Problem, um das sie kreisen, ist das gleiche: Eros und die Evangelien; aus dem Moralischen ins Metaphysische übersetzt; der Kampf um die letzte, heilige Ruhe in Gott. Aber überall da, wo Bonsels doch nur literarisch, mit dem Geist, ja mit der Feder an dies Urproblem rührt, da ist Wirz ganzer Mensch, all sein Geist, sein Herz, sein Gemüt, seine Sinnlichkeit heiß und ganz hingegeben, beteiligt nicht nur, sondern ein Raub und eine Beute für die furchtbare Tragik, die diesem Problem innewohnt. Das macht denn auch: Bonsels vermag sich im Artistischen zu bewahren, mit kühlem Kopf darzustellen, während Wirz überall das

Kunstwerk sprengt, um das rein Menschliche walten zu lassen, um sich restlos der Übermacht des Gefühls hinzugeben, ja, in ihm sich zu verströmen.

Niemand wird Wirz' Roman ohne Erschütterung, niemand ihn ohne Bedenken aus der Hand legen. Die Erschütterung gilt der fanatischen Ehrlichkeit, der Selbstzerfleischung, der Selbstpeinigung und dem echten Willen zur Selbsterlösung, welche aus dem Buche sprechen; die Bedenken aber gelten dem Menschen und seiner Wertwelt, die sich dem Leser darstellen. Ist nicht in diesem Heiligen bei aller Zartheit unendliche Roheit, bei aller Ekstase viel eitle Hysterie, bei aller Himmelssehnsucht viel Verdrängung? Ist hier, mit einem Wort, irgendwo und irgendwann jene schlackenlose reine Menschlichkeit, die Stehr in den erhabensten Szenen seiner mystischen Romane erreicht? Ist hier nicht Übersteigerung und Vornahme einer inneren Entwicklung, zu der der Dichter selber erst heranwächst? Oder ästhetisch und damit zum letzten gefragt, da es sich um Dichtung, um großgewollte und echte Dichtung handelt: ist hier nicht ein Mangel an Distanz am Werk zu spüren — und dies, je mehr wir uns dem Ende der Lebenslaufbahn Calonders nähern? Ist hier nicht überall und immer wieder die innere Form zugunsten eines werdenden Menschen gesprengt, verletzt, ja beleidigt worden?

Trotz aller Fragen, Bedenken, Einwände: hier ist ein Mensch, hier ist ein Dichter, hier ist ein Werk, das jedenfalls echt in Wille und Haltung ist, das noch nicht zu Entscheidungen zwingt, aber darauf hinleitet, das einen Dichter verrät, dem das heilige Gut unserer Sprache in Vers und Prosa neu wird, weil eine neue Seele und Seligkeit in ihm zum Licht der Gestaltung drängt.

Albert Steffen

Das Grunderlebnis der jungen Generation ist das Glück und die belebende Kraft der *Gemeinsamkeit*. Das Einzelsein des Individuums, die Absonderung der Einzelperson wird in diesem neuen Erlebnis grundsätzlich aufgegeben zugunsten einer neuen Freiheit der Persönlichkeit, die ihre Bestimmung nicht mehr in einem Losgelöstsein von allen Hemmungen, sondern in einer ständigen Bereitschaft zur Erfüllung aller Pflichten findet. Das Individuum als solches hat — nach diesem neu-alten Frei-

heitsbegriff — keinen Wert und keine Berechtigung als bloßes Dasein, es gewinnt vielmehr Sinn und Wert erst durch seine tätige Teilnahme an der Verwirklichung allgemein-verbindlicher Ideen, religiös gesprochen: durch die Darstellung Gottes im menschlichen Tun, durch das Gottähnlichwerden der unsterblichen Seele in rastloser, schwerer Arbeit an sich selbst.

Diese neue Einstellung zum Leben mit ihrer neuen Wertung des Menschen ist nicht mit einem Schlage dagewesen, sie hat sich langsam gebildet. Dichterisch hat sie in dem Lebenswerk Paul Ernsts, Stefan Georges und Wilhelm Schäfers (um Vertreter dieser Entwicklung zu nennen) Gestalt gewonnen. Die Esoterik Georges, die Gesellschaftlichkeit Ernsts, die Volksmäßigkeit Schäfers haben einen letzten gemeinsamen Grund: den Willen zur Bildung allgemein-verbindlicher Gefühle, den Willen zu einer neuen seelischen Gemeinsamkeit.

Was bei diesen Männern hart erarbeitetes, langsam gewonnenes Ergebnis ihres Lebensganges ist, das wird für die neue Generation Ausgangspunkt ihres Strebens und Wollens. Ihr gehört der junge Schweizer Dichter Albert Steffen an. Das letzte Erlebnis seiner Menschlichkeit ist ein tragendes Gefühl für die innige Zusammengehörigkeit alles dessen, was Menschenangesicht trägt, im Bereich der Seele. Dieses Gefühl einer letzten Solidarität alles Menschlichen erlöst uns Vereinzelte, durch tausend Konventionen, durch eigene und fremde Schuld in Einsamkeit und Ichsucht Verstrickte aus dieser Öde und Leere und gibt uns im Genusse des höchsten Glückes der Gemeinsamkeit ein Unterpfand für das Dasein unserer höheren Menschennatur, die, über alles Trennende hinweg, uns im Menschen den Bruder erkennen und achten lehrt. Dieses tiefe Erlebnis vom Glück der Gemeinsamkeit und seiner seelenbefreienden Macht ist das eigentlich tragende Pathos in Steffens Dichtung. Alles andere: seine Kritik der Zivilisation, seine pädagogische Neigung, sein Anspornen zu sittlicher Tat, seine Haltung zu den Ideen von Erlösung und Entwicklung, Volkstum und Bildung — muß als Ausprägung dieses innersten Erlebnisses betrachtet werden. Die Einsamkeit der modernen Seele und das Pathos der Gemeinsamkeit alles Menschlichen — zwischen diesen beiden Polen des Erlebens bewegt sich

Steffen; diesen seelischen Gegensatz sucht er als Dichter in Gestalten und Schicksalen zum Ausdruck zu bringen, diese Spannung von Sein und Sollen macht den Gehalt seines Werkes aus.

Wie entlädt sich nun diese dialektische Spannung des gegenwärtigen Weltzustandes zwischen Verzweiflung und Gläubigkeit, welche der Dichter empfindet, in Gestalten und Schicksalen? Die allgemeine Form für den inneren Aufbau, die geheime Komposition seiner Romane, läßt sich etwa so kennzeichnen: am Anfang der Romane stehen die einzelnen Figuren wie erstarrt in ihrer Selbstzucht abgeschlossen gegeneinander da; dann erfaßt sie, im Zuge der Handlung, das Leid der Welt und erweicht die Härte ihrer Seele ganz allmählich: mit verzweifelter Anstrengung wehren sich die Menschen in Steffens Romanen gegen ihre Umwandlung; Rückfälle über Rückfälle in Herzensroheit, Kälte, Ichsucht häufen sich; man sieht sie verstockt gegen die Macht des Schicksals, das sie adeln will, kämpfen — aber endlich wächst die Qual der einsamen Ichheit bis zu solcher Verzweiflung, daß sie in tiefster Not den Weg zur Überwindung des Leides durch Aufgabe ihres Ichs finden. In einem Augenblick der Erleuchtung erfassen sie, was sie tun müssen, und so suchen sie denn, durch Abtun ihres Eigenwillens, durch Läuterung und Reinigung ihrer Menschlichkeit, durch Hingabe an die menschenverbindenden Gefühle der Güte, Liebe, Duldsamkeit, Demut und durch treue Dienstwilligkeit und Selbstlosigkeit den Anschluß an die große Harmonie alles wahrhaft Lebendigen.

In Steffens erstem Roman „Ott, Alois und Werelsche“ tritt diese Tendenz mit dem ganzen lyrischen Überschwang der Jugend auf. Drei junge Menschen finden sich zu innigem Freundschaftsbunde. Der eine ein buckliger Maler, der andere ein Gymnasiast, der dritte eine hohle Literatennatur. Der bucklige Maler erkennt mit tiefem Schmerz, daß ihm das bunte, reiche Leben versagt ist und daß, will er nicht in Ressentiment ersticken und seine Seele verlieren, ihm nur die Erziehung seines Ichs zu grenzenloser Liebe und Hingabe aus der Enge und Kleinlichkeit seiner Individualität retten kann. Kaum beschreitet er diesen Weg des Opfers, so wendet sich die niedrig gesinnte Natur des Dritten von ihm ab, und es gelingt Werelsche, auch den Gymnasiasten Alois mit sich zu reißen zu niederen Genüssen und schlechten Gedanken.

Lange schwankt Alois zwischen dem edlen und dem niederen Kameraden, bis ihn des Malers Güte am Ende gewinnt, als er den Zusammenbruch Werelsches mit erlebt hat. Auch Werelsche erlebt noch sein Damaskus und geht am Ende nach tiefster Verzweiflung in sich.

In ähnlicher Weise sind auch die anderen Romane von Albert Steffen gehalten: es sind im Grunde Erweckungsgeschichten von Menschen, die sich tief in alle Verstrickungen der Welt einlassen, um dann doch eines Tages ihr Damaskus zu erleben. Schon die Titel der Romane sind bezeichnend: „Die Bestimmung der Roheit“, „Die Erneuerung des Bundes“, „Der rechte Liebhaber des Schicksals“. In der Gemeinschaft der Heiligen finden sich die Kräfte, die dem einzelnen die Selbsterlösung ermöglichen. So erweist sich auch an diesem Schweizer Dichter die große Wendung der Zeit vom Ich zum Wir, vom Individuum zur Gemeinschaft.

Albert Steffen ist in seiner späteren Entwicklung zum Führer der Steinerschen Richtung in der Theosophischen Bewegung geworden: nicht zum Vorteil seines dichterischen Schaffens, das immer abstrakter und enger wurde und sich in seinen letzten Äußerungen schon geradezu sektiererisch eingeschlossen und eingeengt zeigt. Mir will scheinen, daß Albert Steffen aus der Entwicklungsgeschichte der deutschen Dichtung sich selber ausgeschaltet hat, um seinen theosophischen Idealen rein dienen zu können.

Expressionistisches Drama

Das expressionistische Theater ist in allem die Umkehrung des naturalistischen Theaters: ist dort alles auf Psychologie, Intimität, Stille, Tragödie, Stimmung gestellt, so drängt hier alles auf große Form, Pathos, Abstraktion und Typisierung. Die Personen des expressionistischen Dramas sind nicht, sie bedeuten. Wie auf alten gotischen Bildern hängt ihnen der Spruchzettel zum Munde heraus, auf dem steht, was und wie sie es meinen.

In den Werken der expressionistischen Dramatiker steckt eine große Grundwahrheit aller dramatischen Kunst: daß das Drama große Form, größte Spannung des Menschlichen ist. Das ist auch unter ihnen theoretisch ganz richtig erkannt worden u. a. von Paul Kornfeld

und Iwan Goll. Aber diese Großheit der Form und der Auffassung ist meist nicht durch Steigerung des Menschlichen ins Äußerste und Höchste, ins Tragische und Ekstatische erreicht, sondern durch bloße Abstraktion. So gewinnt das expressionistische Theater den Anschein einer Sammlung von sehr genialen Skizzen und Würfeln nach großen Werken, denen aber die letzte Reife und Erfüllung versagt bleibt.

Das expressionistische Drama stammt in gerader Linie von Wedekind und dem späteren Strindberg ab. Strindbergs pathetischer Kampf gegen die Entleerung der modernen Zivilisationswelt von den seelischen Gütern, Wedekinds Entlarvung dieser Zivilisationswelt im Spießbürger: diese Elemente des modernen Dramas finden sich im expressionistischen Drama weiterentwickelt und ausgereift. Daneben hat das expressionistische Drama aber noch eine andere Ahnenreihe: das Versdrama der Neuroantik und das Kostümdrama des Neuklassizismus. Von diesen beiden Leistungen der Vorkriegsepoche hat das expressionistische Drama seine Freiheit gegenüber der Stoffwahl, die im naturalistischen Drama und selbst bei Wedekind und Strindberg doch beschränkt war, sowie gegenüber den äußeren Formen des Dramas als Erbgut übernommen. Was die Stoffe selbst anbelangt, so spielt besonders nach dem Kriege das Problem Vater und Sohn, das Problem der Generationen im expressionistischen Drama (bei Walter Hasenclever, Rolf Lauckner, Joachim v. d. Goltz, Hanns Johst u. a.) schon frühzeitig eine ähnliche Rolle wie später in den Nachkriegsromanen.

Ein kritisches Bekenntnis sei hier eingeschaltet: es ist fraglich, ob selbst den bekanntesten Werken des expressionistischen Dramas mehr als ein zeitdokumentarischer Wert zukommt, ob sie mehr sind als eine Angelegenheit des Theaters, ob sie Dichtungen mit innerem Bestande sind. Diese Einschränkung sei vorweg gemacht, ehe wir unsere Betrachtung den wichtigsten Vertretern des expressionistischen Drama zuwenden.

Das expressionistische Drama zeigt deutlich die beiden Grundtendenzen des Expressionismus überhaupt: die zivilisatorisch-primitivistische Grundlinie und die gotisch-barocke. Als Hauptvertreter der ersteren möchte ich Georg Kaiser, Carl Sternheim und Ernst Toller nennen,

als Exponenten der zweiten Richtung Hanns Johst, Fritz von Unruh und Anton Wildgans, dazu noch einige katholische Dramatiker wie Leo Weismantel, Max Mell und Dietzenschmidt, sowie den jungverstorbenen Reinhard Johannes Sorge.

Das Drama der Zivilisation

Georg Kaiser

Am stärksten und leidenschaftlichsten hat Georg Kaiser den Gegensatz von Zivilisation und Menschentum durchlebt, in schärfster dialektischer Spannung ihn zu gestalten versucht. Er hat Sinn für theatralische Kontraste, Effekte, Spannungen und Lösungen, und er ist unbedenklich genug, ohne Rücksicht auf innere Wahrscheinlichkeit der Psychologie oder der ursächlichen Verknüpfung seine Marionetten wirkungsvoll tanzen zu lassen. Man könnte ihn einen Sudermann des Expressionismus nennen.

Denn — und das ist der eigentliche Grund für diesen Vergleich — Kaiser hat neben seinem theatralischen Verstand einen feinen Spürsinn für das, was die Zeit und die Zeitgenossen bewegt. Etwas Apokalyptisches, Utopisches, um die Zukunft Europas Besorgtes ist in Kaisers Dramen enthalten. Man denke nur an „Gas“ I. und II. Teil oder an „Gats“, diese furchtbare Vision einer unfruchtbar gemachten europäischen Menschheit. Überall in Kaisers Dramen sind Würfe nach einem großen Ziel zu spüren: das tragische Verhängnis der europäisch-amerikanischen Zivilisation, die Vergewaltigung des Geistes und der Seele durch die Mechanisation wird Gegenstand der Tragödie.

Aber — und hier setzt die Kritik ein: Georg Kaiser vermag diesen Problemen nur eine dialektische Formulierung zu geben; er schafft nicht aus der Tiefe eines einheitlichen Menschentums, sondern er ist selber der Zivilisation und ihrer Entseelung verfallen. Er ist ein Kopf, der Probleme sieht, stellt und löst — und das Unglück ist, daß diese Probleme wohl vom Kopf zu formulieren, aber nur vom Herzen zu lösen sind. Trotz genialischer Würfe nach dem Ziel: gegenwärtige Welt und Zeit zu gestalten, bleibt alles bei Kaiser flach, ein Klischee, ohne Transzendenz. So werden im „Gas“ Ingenieure und Arbeiter, Herrscher und Knechte, Kapital und Arbeit gegeneinander in

dialektische Spannung gesetzt. Es ist eine eiskalte Gegensätzlichkeit, die so entsteht: sie wirkt auf dem Theater, wo der Schauspieler mit seiner Körperlichkeit der reinen Dialektik des Dichters entgegenwirkt, aber sie versagt bei der Lesung des Buches, bei der das dürre Gerippe des schriftstellerischen Denkens, unverhüllt durch die Buntheit der Vorgänge auf dem Theater, sichtbar wird.

Am deutlichsten wird diese eigentümliche Einstellung Kaisers, den ein so sicherer Kritiker wie Diebold als „Denkspieler“ gekennzeichnet hat, etwa in einem Stück wie „Von Morgens bis Mitternachts“. Der wahnsinnige, verzweifelte Protest des Kassierers, der einmal aus der Mechanisation heraus will ins starke Leben des Abenteuers ist sicher eine der großen modernen Lebensgesten, die von vielen Tausenden echt erlebt werden. Aber die Art, die Dinge darzustellen, wird nicht dichterisch. Das Denken Kaisers ist stärker als sein Fühlen. Am quälendsten macht sich dies nicht einmal so sehr in den großen Problem Dramen von der Art des „Gas“ bemerkbar, sondern in den Kammerspielen wie „Der Brand im Opernhaus“ oder „Rektor Kleist“. Hier, wo das Gedankliche stark zurücktritt und das seelische Hin und Her zwischen Menschen das eigentlich Bewegende der dramatischen Handlung sein müßte und in der Absicht Kaisers auch sicher ist, bleibt doch alles ein ausgeklügeltes Spiel, ein Widerspiel von mathematischen Formeln. Es sind nicht Menschen, die auf der Bühne ein Menschenschicksal erleiden, sondern es sind Spekulationen des Dichters über das moderne Leben: oft interessant, öfter überspitzt, immer aber an die geheime Qual unseres entgötterten Daseins rührend und deshalb moderne Menschen ergreifend, nicht aus dem Spiel und aus den Figuren, sondern aus dem Thema und der Idee heraus.

Es ist unverhüllte Barbarei, die auf dem Grunde dieser Zivilisationsdramatik lauert: höchst primitive Menschlichkeiten brechen auf und erschüttern das Gefüge der Zivilisation. Gegen die Verwickeltheit der Maschinerie kämpft die Einfachheit der Tricks, die auch im zivilisierten Menschen noch nicht erloschen sind, die in ihm vielmehr, unter der Qual seines Lebensmilieus, eine neue Stärke gewinnen. Hunger und Liebe, Gier und Aufschwung, Zwang und Revolte: das sind die Spannungen, in denen Kaisers Figuren zu leben scheinen.

Für diese Primitivität der Empfindungen hat er nun auch den sprachlichen Ausdruck, eine neue Bühnensprache geschaffen, die freilich bei Wedekind und Strindberg schon vorgebildet ist. Seine Sprache ist unlyrisch, gegenständlich, tatsächlich, knapp, ja brutal. Empfindungen und innere Zustände werden nicht weich, gefällig, pathetisch umschrieben, sondern derb, holzschnittartig, handfest herausgesagt, herausgeschrien. Etwas von der lakonischen Kürze des modernen Telegramms ist bei Kaiser zu spüren, und man muß sagen, daß diese epigrammatische Zuspitzung im Sprachlichen dem dramatischen Atem des Werkes nur förderlich ist. Aber freilich, auch hier ist dem Vorzug dieser Sprache ihr Mangel beigesellt. So geeignet die Telegrammstil-Kürze ist, harten Prinzipienkampf in sich zusammenzufassen, so wenig läßt sich darin eigentlich menschliches Leben auffangen. Kaisers Sprache wirkt also in dramatischen Kampfsituationen ausgezeichnet, sie versagt aber, wenn es sich darum handelt, die Atmosphäre eines Menschen, einer inneren Situation zu geben.

So also läßt sich das Bild Kaisers umreißen: der größte Theatraliker, der schärfste Dialektiker des modernen Theaters, ein Denkspieler vielleicht, aber kein Dichter, kein Schöpfer, kein Mensch, der aus fruchtbarer Mitte heraus Glauben, Utopie, Zukunft, Menschenbild entstehen läßt. Seine Zivilisationskritik ist echt und leidenschaftlich, sein Pathos der Zukunft aber leer und verzweifelt. Das echte Wahrzeichen des Dichters: Gefühl für Organisches ist ihm nicht gegönnt.

Carl Sternheim

Formal nicht unähnlich, aber mit einer starken Verschiebung der dramatischen Pointe stellt sich Carl Sternheim dar. Auch er ist als Künstler wesentlich von der dramatischen Technik Wedekinds und Strindbergs ausgegangen. Auch er ist in erster Linie nicht durch die Leidenschaftlichkeit des Gefühls, sondern des Intellekts bestimmt. Auch er ist in seinem Erlebnis von der Spannung zwischen moderner Zivilisation und modernem Menschentum erfüllt. Aber — und das ist die besondere Wendung seiner Produktion — er schafft sein Pathos in Komik, in Satire, in Burleske um.

Sein eigentliches Thema ist, nachdem er neuroman-tischen Anfängen entschlossen ein Ende gemacht hatte, der wilhelminische Mensch, der europäische Bourgeois und die mit seinem Dasein unlösbar verbundene Bösigkeit und Heuchelei. Sie in allen ihren Spielarten aufzu-decken, den ganzen Morast einer höchst fragwürdigen Lebensform zu enthüllen: das ist Sternheims Lust als Satiriker und Pamphletist. Dabei ist er ohne jeden tieferen Humor, auch eigentlich ohne utopische Kraft: ein kritisches Talent, ein Analytiker ohne Liebe, ein mehr hassender als aufbauender Literat. Sein eigentlicher Kampf gilt den bürgerlichen Phraseologien. Er entlarvt immer hinter den Worten die Gesinnungen. Das ist die Stärke der dramatischen Spannung, die er zu erzeugen weiß.

Man denke etwa an die komische Trilogie „Die Hose“, „Der Snob“, „1913“: eine Kleinbürgerfamilie und ihr Aufstieg in die höchsten Kreise der Aristokratie und der Großbourgeoisie wird geschildert: „Maske“ ist der symbolische Familienname und wahrhaftig: Masken tragen sie alle, der Vater wie der Sohn, und der Dichter reißt sie ihnen weg, zeigt das wahre Gesicht dieser Oberflächlichen, Ehrgeizigen, Macht- und Geldgierigen, die nur den Erfolg um jeden Preis wollen und anbeten.

Und wie in dieser Trilogie von Komödien, so ist es in der „Kassette“, im „Bürger Schippel“: das „Bürgerliche Heldenleben“, wie Sternheim diese Komödie einer ganz verrotteten Gesellschaft nennt, ist die verzerrende Maske (Travestie) eines echten Heldenlebens. Sinnlos und zügellos rasen sich die niedrigsten Triebe aus, aber alles überdeckt eine verlogene Moralität, eine abgründige Heuchelei, eine ganz und gar brüchig gewordene Konvention. Gemütsroheit, unter einem Wall sentimentaler Redensarten verborgen, ist in dieser Gesellschaft Trumpf: man spürt überall, daß diese ganze Schicht eigentlich schon dem Untergang verfallen ist, auch wenn sie sich äußerlich noch hält.

Man muß bei der Beurteilung Sternheims sich gegenwärtig halten, daß seine Diskussionskomödien schon vor dem Weltkrieg, jedenfalls vor dem Zusammenbruch geschrieben sind. Ein Stück von Prophetie steckt also sicher in ihnen, und man kann wohl sagen, daß hier, wie so oft, in der Literatur sich schon eine geistige und gesell-

schaftliche Revolution vollzog, während im politischen Leben noch alles seinen alten Gang zu gehen schien. Auf der anderen Seite muß man aber auch bemerken, daß dem Pathos des Hasses gegen die bourgeoise Lebensform, aus dem Sternheims Komödien erwachsen sind, kein Pathos der Liebe zu einer neuen Lebensform der Zukunft entspricht. Seine Welt ist im Grunde eiskalt und nur von dem unfruchtbaren Verstande aus aufgebaut. Man spürt nirgends den Atem einer neuen Menschlichkeit; und überall da, wo er ins Bejahende vorzustößen sich müht, wird die Grenze seiner menschlichen Kraft und seiner dichterischen Begabung deutlich sichtbar: die neue Menschlichkeit, von der er gelegentlich einige seiner Figuren, etwa in „1913“, sprechen läßt, bleibt reine Deklamation und gewinnt keine Gestalt.

So steht Sternheim vor uns als ein höchst begabter Literat, der den großen Wurf moderner Komödie gewagt hat und dem zur Vollendung seines Werkes eine bedeutsame Kleinigkeit fehlt: die schöpferische Liebe nicht zur Menschheit, sondern zum Menschen. In einer Fülle von Szenen blitzt, genialisch manchmal, die echte, große Komik des Menschen auf, aber dann fällt alles wieder zurück in eine banale, rationalistisch-dialektische Erörterung; und die pathetische Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, auf der jede große Komödie aufgebaut ist, verflüchtigt sich in eine bissige und kleinliche Enthüllungssucht der menschlichen Gebrechen und Schwächen. So gibt es in Sternheims Werk komische Szenen, Stegreifdichtungen; aber die große Komödie der bürgerlichen Welt, um die er rang, ist ihm so wenig gelungen wie einem anderen Schüler Wedekinds, seinem anhänglichsten: **Heinrich Lautensack**.

Ernst Toller

Als dritter der Schriftsteller, die den zivilisatorisch-primitiven Expressionismus hauptsächlich vertreten, sei endlich Ernst Toller genannt. Was weder Kaiser noch Sternheim, trotz aller Kritik an der mechanisierten abendländischen Welt, trotz aller Analyse der Bourgeoisie sind, das ist Toller: Sozialist. Von einer bewußt sozialistischen Weltanschauung aus, für deren Bestätigung der noch junge Dichter ja auch, nach der mißlungenen Münchener Räte-

revolution, jahrelang in bayerischen Zuchthäusern gefangen saß (wovon er uns in „Justiz, Erlebnisse“ erschütternd erzählt), sind seine wichtigsten dramatischen Werke gestaltet. Es sind im Grunde Episoden aus dem Kampf des Handarbeiters um die Würde seines Menschentums, die er in dramatischen Bildern festzuhalten sich bemüht. Schon die Titel seiner ersten dramatischen Arbeiten sind bezeichnend: „Maschinenstürmer“, „Masse Mensch“. Es ist proletarische Dramatik, die auch als solche bewußt sich gibt, und gerade daraus erwächst die innere Verbindung mit dem Expressionismus.

Niemand ist mehr das Opfer der Zivilisation als der Proletarier: er ist am tiefsten in der Mechanisation unseres Zeitalters verhaftet, er leidet am unmittelbarsten unter der Gleichförmigkeit der Maschinenarbeit, unter der Entseelung des Berufslebens. So entsteht hier wirkliche Spannung, und es ist vielleicht ein glücklicher Griff gewesen, daß Toller aus einer Episode aus dem englischen Chartistenaufrust seine „Maschinenstürmer“ geformt hat. Handelt es sich doch in dieser Epoche des englischen Frühkapitalismus um den direkten Widerstand der Handwerker gegen den mechanischen Webstuhl. So wird hier das Problem einmal in einer geschichtlichen Situation greifbare Handlung; dazu fügt sich ungezwungen das revolutionäre Pathos, das jeder Volksbewegung anhaftet, um das ganze Drama zu einem zwar mehr deklamatorischen als gestalteten Sonderfall im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Proletariats zu machen. Ähnliche Betrachtungen gelten für „Masse Mensch“: auch hier ist es nicht so sehr das Einzelschicksal, sondern das Schicksal einer Gemeinschaft, einer Gruppe, einer Klasse, das an das Gewissen der Zuschauer rütteln soll.

Das Tollersche Talent ist aber, bei allem revolutionären Pathos, nicht eigentlich dramatischer Natur: im Grunde neigt der Mensch Toller irgendwie zur Idylle, zur ruhigen Besinnlichkeit, zu einem Versinken in leidvolle, melancholische Stimmung. Deshalb ist sein dichterisch tiefstes Werk vielleicht das „Schwalbenbuch“, jenes schmale Bändchen von idyllischen Aufzeichnungen aus dem Zuchthaus, in dem ganz reine Poesie fern von allem dröhnenden Pathos revolutionärer Aufrufe, sich reich und voll entfaltet. Unter seinen dramatischen

Werken aber ist es der „Hinkemann“, der menschlich die stärkste Teilnahme auslöst. Handelt es sich doch hier um das ergreifende Einzelschicksal eines Invaliden, das zur Empfindung allgemeinen Menschenleides gesteigert ist. Dieser arme Hinkemann ist, bei allen sozialistischen Sprüchlein, an denen es auch hier nicht fehlt, nicht nur ein leidender, gequälter Proletarier, sondern ein leidender, gequälter Mensch, der tiefes, ja leidenschaftliches Mitgefühl im Herzen des Zuschauers auslöst.

Im ganzen betrachtet ist Toller ein vom Pathos der sozialistischen Idee berauschter Deklamator, dessen Talent darin beruht, Massenstimmungen zu fassen und ihre verhaltene Spannung gegen die drückende Mechanisation der Welt, sie heiße nun Technik, Zivilisation oder wie immer, im Wort zu lösen. Daneben aber lebt in ihm eine idyllische Natur: zart, melancholisch und zuweilen heiter. Sie läßt ihn manchmal zum Dichter werden.

Gotisch-barocke Richtung im expressionistischen Drama.

Neben der primitivistisch-zivilisatorischen Strömung des Expressionismus geht, wie wir in der Einleitung des sechsten Buches zu zeigen suchten, eine mystisch-barocke oder auch mystisch-gotische einher. Während die mystisch-gotische Richtung des Expressionismus sich mehr in der neukatholischen Dramatik, etwa bei Leo Weismantel oder bei Dietzenschmidt oder bei Max Mell, in deren Mysterienspielen auswirkt, hat die mystisch-barocke Richtung im Expressionismus (außer in Wolfgang Goetz und Rolf Lauckner) vor allem in Fritz von Unruh und in Hanns Johst zwei Vertreter gefunden, die nicht ohne Interesse sind und gewisse moderne Strömungen im Drama der Gegenwart verkörpern.

Fritz von Unruh begann mit impressionistischen Dramen, in denen gewisse Probleme der preußischen Kriegerkaste durchaus im Stile der älteren naturalistischen Dramatik behandelt wurden: „Offiziere“ und „Prinz Louis Ferdinand“ sind die bezeichnenden Titel dieser Frühwerke. Dann kam der Krieg, und seine Erlebnisse haben Fritz von Unruh in eine tiefgreifende Umwandlung seiner Wertwelt hineingetrieben, die ihn am Ende als Pazifisten

und Demokraten entließ. Es ist selbstverständlich, daß bei einer dichterisch veranlagten Natur diese inneren Kämpfe nach äußerer Formung drängten. In einer Trilogie, von der zwei Stücke bis heute vorliegen: „Ein Geschlecht“ und „Platz“, hat Unruh sich um die Gestaltung eines neuen Weltbildes bemüht, aber man kann eigentlich nicht sagen, daß es ihm gelungen sei.

Unzweifelhaft schwebt ihm in dieser dramatischen Reihe die Idee vor, in symbolischen Gestalten das Werden einer neuen Welt aus dem Geiste der Jugend darzustellen. Was aber ist von diesem, in der Idee großen Wurf verwirklicht worden? In einer aufgeregten, überpathetischen Sprache stammeln seine Figuren ihre Erregung, ihre Sehnsucht, ihren Überschwang; aber es entsteht nicht eigentlich eine plastisch-klare Form der Sprache. Und wie im Sprachlichen, so ist es im Dramatischen. Man weiß sehr gut, was Unruh als Wollen, als Ziel vorgeschwebt hat: mythisch-einfache Gestaltung von Urerlebnissen. Aber was davon wirklich wird, bleibt so weit unterhalb der Vision, daß eine einheitliche Wirkung nicht entsteht. Es ist etwas Wildenbruchsches in dem hemmungslosen Pathos, mit dem die Figuren sich bekennen, aber zugleich sind es doch eigentlich nur Schemen — der Sohn, die Tochter, der Aufrührer, die Mutter —, denen, wie bei primitiven gotischen Darstellungen, Spruchbänder zum Munde heraushängen, auf denen ihre Bedeutung, ihr Wünschen und Hoffen verzeichnet steht. Eine eigentliche Handlung im äußeren Sinne des Theaters haben diese Stücke nicht, und die innere Handlung bleibt im Schwall der Verse und Worte unplastisch und somit eigentlich unverständlich. So einfach und packend die frühen Werke Fritz von Unruhs sind: saubere Theaterstücke nicht ohne dichterischen Schwung, so geschraubt und überhitzt sind die Werke seiner zweiten Periode. Mehr Gesinnung als innere Gestaltung, mehr Deklamation als plastische Vision, mehr Schwall des Wortes als Dynamik der inneren und äußeren Handlung: so stellt sich am Ende Unruhs großes Wollen ohne das entsprechende gestalterische Können dar. Eine große Hoffnung des deutschen Theaters, die er einmal war, muß er vielleicht durch diesen Überschwang hindurch, um zur Formung innerer Gesichte zu gelangen.

Verwandt mit Unruh in dem Streben nach der großen

Form der Schicksalstragödie ist Reinhard Goering (in den Dramen „Die Seeschlacht“ und „Scapa Flow“, die aus Anlaß der Skagerrak-Schlacht und der Versenkung der deutschen Flotte entstanden).

Auf der gleichen Linie des Temperaments und des Pathos liegt das dramatische Schaffen von Hanns Johst. Sein Ausgangspunkt ist die nihilistische Verzweiflung Strindbergs; im Formalen hat die lockere impressionistische Szenenführung Wedekinds auf ihn den größten Einfluß gehabt. So entsteht sein „ekstatisches Szenarium“ der „junge Mensch“. Nach diesem Ausbruch pubertätsbelasteter Verzweiflung wandte Johst sich in seinem Grabbe-Drama „Der Einsame“ wirklicher dramatischer Gestaltung zu: dieses Stück nimmt in der dramatischen Produktion der jungen Generation etwa die Stellung von Halbes „Jugend“ im Rahmen der naturalistischen Generation ein. Es war und ist ein großer Theatererfolg, und er faßt in sich viel von dem seelischen Erlebnis der expressionistischen Welt zusammen, ohne doch im Technischen und Formalen übergroße Erfordernisse an das Publikum zu stellen. — Auch als Komödiendichter hat sich Johst versucht: eine Inflations- und Agrarierkomödie „Stroh“ und eine politische Satire „Wechsler und Helden“ verhöhnen Typen und Vorgänge in einer Übergangszeit; ein Drama „Der König“ zeigt den Dichter auf der Gegenseite der Revolution.

Man kann endlich zu diesem barocken Typus des expressionistischen Dramatikers noch den Österreicher Anton Wildgans rechnen. Seine meistgespielten Stücke „Armut“ und „Liebe“ zeigen ihn, der von neuromantisch-idyllischen Bemühungen ausging, als einen mehr modischen als notwendig-getriebenen Expressionisten. Es ist im Grunde der naturalistische Sketch, der hier, verbrämt mit der kosmisch-religiösen Phraseologie des Expressionismus, seine Wiederauferstehung feiert.

Ausblick

Neuer Realismus im Drama

Es sind nur Profile von dramatischen Autoren, die hier umrissen wurden: noch ist bei ihnen allen möglich, daß neuer Anlauf, neue Rückbesinnung auf dichterisch Notwendiges in ihnen neue Leistung erwachsen läßt. Freilich: der moderne Theaterbetrieb hat sie alle mehr

oder weniger erfaßt. So verliert sich Kaiser z. B. mehr und mehr im Stückeschreiben im Sinne eines brauchbaren Theatertalents, so hat im übrigen, allgemein gesagt, ein moderner erfolgreicher Literat so viel mit Repräsentation, Pflege seines Erfolgs und Förderung seiner Arbeiten im äußeren Theaterbetrieb zu tun, daß ihm für die Kultur seines Talentes nur schwer Zeit und Sammlung bleibt. Außerdem geht der Wechsel der literarischen Moden so schnell vor sich, daß an ein „Mitkommen“ fast nicht mehr zu denken ist. Die Vierzigjährigen sind schon „alte Generation“ für die Dreißigjährigen, hinter denen wieder schon die Zwanzigjährigen stehen, um für ihren Platz an der Sonne zu fechten. Nirgends macht sich diese Tendenz der zivilisatorischen Mechanisation nach Neuem, immer Neuem stärker bemerkbar als im Betriebe des modernen Theaters, und es gehörte schon ein Theatergenie wie Max Reinhardt dazu, um mit dieser Entwicklung Schritt zu halten.

So steht denn der dramatische Expressionismus im Zeichen des Historisch-Werdens, und eine neue jüngere Generation von Dramatikern strebt nach oben: Bertolt Brecht, Arnolt Bronnen, Hanns Henny Jahn, Alfred Brust, Ernst Barlach sind ihre Exponenten. Von ihnen ist historisch noch nicht zu reden. Nur ihre Namen stehen hier, und die Richtung ihres Schaffens sei angedeutet.

Es ist ein neuer Realismus, der sich hier anbahnt. Nach dem ewigen Typisieren und Symbolisieren will die jüngste, nachexpressionistische Generation wieder zurück zur Wirklichkeit. Dafür ist die Wandlung Carl Zuckmayers aus einem ausgesprochenen expressionistischen Literaten zum Dichter eines schlichten Heimatstückes bezeichnend. Das zeigt vor allem auch die Wiederaufnahme naturalistischer Themen (wie die Empörung gegen soziale Ungerechtigkeiten in Justiz und Erziehung) in den Dramen von Peter Martin Lampel, Friedrich Wolf und Ferdinand Bruckner. Noch hat sich diese jüngste Generation nicht durchgehends von den Formeln und Prägungen des Expressionismus frei gemacht, noch schleppt sie das Rüstzeug ihrer Vorgänger mit sich; aber zum mindesten in der Bestrebung, nicht in der Leistung, ist sie entschlossen, wieder wirklichkeitstreu zu sehen und zu gestalten.

Siebentes Buch

Vom Expressionismus zum neuen
Realismus

(Die neue Sachlichkeit)

Erstes Kapitel

Ergebnisse des Expressionismus

Wir stehen am Ende unserer Wanderung durch die moderne Literatur. Mancher Leser wird manches Werk vermissen. Er greife zu Kompendien. Aber in einem darf er sicher sein: alle Tendenzen der Epoche von 1885 bis 1930 sind an repräsentativen Figuren in dieser Übersicht über die moderne Literatur aufgezeigt worden.

Es bleibt noch ein Wort zu sagen zunächst über die Ergebnisse des deutschen Expressionismus. Die Bewegung begann um 1910; sie hat jetzt 20 Jahre Wirksamkeit und Entwicklung hinter sich und sie beginnt bereits, historisch zu werden. Die Grundkräfte der Epoche werden deutlich sichtbar, ihre Ergebnisse schälen sich heraus.

Der Expressionismus, so kann man rückschauend etwa formulieren, ist die literarische Phantasmagorie, die dem Erlebnis des Weltkrieges und der gesellschaftlichen und politischen Weltrevolution entspricht. Nach einer Epoche der kleinen, intimen, verborgenen und feinen Erlebnisse kam eine Zeit der großen Erschütterung, der Aufwühlung, der Umwälzung aller Grundbegriffe und Grundtatsachen im geistigen, seelischen und gesellschaftlichen Dasein der Völker und im besonderen des deutschen Volkes. Das empfindliche Gemüt der Dichter und Schriftsteller reagierte sehr verschieden: in qualvollem Aufschrei, in ekstatischer Weltentrückung, aber auch in mutigen Gestalten, im tapferen Bannen schmerzlicher Gesichte, in rasender Abwehr und in begeistertem Zuruf an das Neue, das da kommen will. So groß das neue Erlebnis war, so gewaltig mußte die Form sein, mit der man es bannen und beschwören wollte. Alle großen Formen der Dichtung gewannen ein neues Leben: Hymnus und Rhapsodie, Drama und großer Roman. Es kam nicht mehr auf das

feine Ziselieren an, wie in der neuromantischen Epoche an ihrem Ausgang, sondern auf das kräftige, ja rücksichtslose Zupacken; es kam nicht mehr darauf an, erlebnishungrig auf die Jagd nach Sensation zu gehen, sondern eine überwältigende Stofffülle notdürftig zu formen und zu Gestalten zu zwingen.

Das Leben war wieder gefährlich, unsicher, erregend geworden; das Dasein zeigte brutal neben schönen und erhabenen Seiten auch die furchtbaren, grausamen, ekelhaften Hintergründe, auf denen Schicksal sich abspielt. Ja, zuzeiten schien es, als habe das Leben nur noch Nachtseiten, Schatten und Düsternis, und ein tiefer Zweifel am Guten, an Sinn und Harmonie, an Wert und Weite unseres Daseins schien geboten, schien Pflicht, schien letzte Erkenntnis zu sein. Widerspruch und Zweifel, Ekstase und Nihilismus, Auflehnung und Verzweiflung, Überspannung im Guten wie im Bösen: das waren die kennzeichnenden Züge der expressionistischen Generation, und in diesem qualvollen Zerrissensein fand sie wichtigste Voraussetzungen aller großen Dichtung wieder. Von ihnen ist als von den Ergebnissen des expressionistischen Sturmes und Dranges zu reden.

Ergebnisse des Expressionismus sind: der Sinn für großes Schicksal und das Streben nach großer Form; das Gefühl der Unsicherheit, ja Fragwürdigkeit des Lebens und eine tiefe Weltfrömmigkeit; das Bewußtsein neuer, schöpferischer Kulturaufgaben und die demütige Bescheidenheit vor der Größe dieser Aufgabe; die Auswirkung des Bewußtseins aus dem eng Rationellen zum europäischen Gemeinschaftssinn und das Gefühl der Verantwortung für die kommenden Geschlechter; das Aufhören der Privatschmerzen und die entschiedene Wendung des Dichters zum Propheten. In aller expressionistischen Literatur und Dichtung lebt ein Gefühl dafür, daß es nicht auf den einzelnen, auf seine privaten Leiden und Freuden ankommt, daß vielmehr der eigentliche Sinn des menschlichen Daseins „symbolhaftes Leben“ ist: voller Verpflichtung gegen Mit- und Nachwelt, voller Sehnsucht nach Beseelung und Durchgeistigung unseres Tuns und Treibens, unseres Seins und Werdens.

Hier wäre an Franz Kafka zu erinnern, dessen Romane oder Romanfragmente („Das Schloß“, „Der Prozeß“) mit durchaus realistischen Mitteln rein symbol-

haftes Leben darstellen. In einer seltsam durchsichtigen Sprache wird das alltägliche Milieu von Amtsstuben, Wirtshäusern, Bodenkammern zum Schauplatz, auf welchem Menschen gegen eine gespenstisch-unsichtbare Macht (z. B. die Schloßverwaltung) um ihr Lebensrecht kämpfen. In der Mischung von Überdeutlichkeit und Geheimnis verrät sich vielleicht am stärksten die durch die Fragwürdigkeit alles Bestehenden erschütterte Seele, das Schattenhafte eines allzu organisierten Daseins; es zeigt sich zugleich darin jenes Streben nach großer Form, die den einzelnen über sich selbst hinaus zum Überpersönlichen führen soll.

✱

Im ganzen gilt abzuwarten, was sich aus dieser neuen realistischen Bestrebung nun tatsächlich als Form, Gestalt und Gehalt entwickelt. Die Literatur hinkt in dieser Entwicklung der bildenden Kunst, insbesondere der Baukunst, nach — soviel Beziehungen auch gerade expressionistische Dichter in ihrer Person dazu aufweisen, um hierbei nur an Oskar K o k o s c h k a zu denken. Und so läßt sich sagen, daß auch sie sowenig wie die Malerei, Plastik, Baukunst bei der kalten Sachlichkeit und Nüchternheit stehenbleiben wird. Für dies kommende Große, in dem sich die Formen ganz aus der Tiefe des Menschentums und seiner kosmischen Einbeziehung wie von selbst ergeben, ist vielleicht eine Erscheinung wie E r n s t B a r l a c h wegweisend, der nicht zufällig — wie so manch anderer neuer Künstler — Dichter und bildender Künstler in einem ist und von dem wir zugleich sicher die stärkste Selbstbiographie besitzen, die unsere Zeit kennt: Was in Barlachs Plastiken lebt und Gestalt geworden ist, erinnert doch wieder an die Wärme, die Frische, die Reinheit, die Innerlichkeit der großen Form, die wir an den Meisterwerken der romanischen und frühgotischen Zeit bewundern.

Alfred Döblin als Vollender des Expressionismus

Alfred Döblin ist ein großer Erzähler, vielleicht die stärkste epische Kraft der expressionistischen Generation. Schon sein Erstling „Der Tod einer Butterblume“ ließ aufhorchen; der chinesische Roman, eine geheime Ver-

schwörung im Reich der Mitte vorstellend, der unter dem Titel „Die drei Sprünge des Wanglun“ erschien, erwies ihn als einen bedeutenden Erzähler; sein historischer Roman „Wallenstein“ vertiefte diesen Eindruck. Am mächtigsten, wenn auch nicht am künstlerisch gewandtesten aber erwies sich dann Döblin in dem großen utopischen Roman „Meere, Berge und Giganten“.

Außerlich betrachtet stellt dieses Werk sich als eine Chronik dar, geschrieben etwa im Jahre 3000, rückblickend auf die Entwicklung des Menschengeschlechts in der Zeit nach dem Weltkrieg. Es ist eine furchtbare Vision von der Zukunft des Menschengeschlechts auf der Erde. Immer rasender wird die Entwicklung der Technik, immer furchtbarer das Aufeinanderprallen der Völker, der Kontinente, immer tiefer wird die Verzweiflung der besseren Menschen, immer stärker bäumt sich die Natur gegen die Unnatur auf. Wie ein Alp liegt die Gedankenwelt dieses Buches auf dem Leser und läßt ihn nicht los; sie zwingt ihn, über die Zukunft nachzudenken, sich mit den Problemen der Mechanisation, der seelischen Entleerung, der Barbarisierung und der Technisierung zu beschäftigen, deren Folgen im Menschlichen Döblin in immer neuen Bildern aufrollt. Es ist ein Angsttraum, eine Apokalypse, hinter der die Faust steht, daß alles dies möglich ist und eines Tages Wirklichkeit werden kann. Döblins Roman ist die Utopie, die Apokalypse der expressionistischen Generation. Hier wird der Schriftsteller zum Neuerer der Gemeinschaft und raunt dunkle Worte von der gefährdeten Zukunft des Menschen, wenn er nicht Einhalt tut seinem rasenden Mut und Übermut, wenn er nicht sich zurückbesinnt auf die tragenden Kräfte seiner Natur.

Döblins Kraft steigert sich noch in seinem letzten Werke „Berlin Alexanderplatz“. Die besten Elemente des Expressionismus sind in diesem eigenartig-neuen, großangelegten Roman zusammengefaßt und stehen doch in scheinbarem Gegensatz zu dem Lebensschicksal des Franz Biberkopf, das hierin schlicht erzählt wird: die Geschichte eines Berliner Transportarbeiters, eines grob geschnittenen, aber innerlich guten Menschen, der trotz bester Vorsätze von Stufe zu Stufe sinkt, um schließlich zur Vernunft zu kommen und zu erkennen und zu verstehen. Es ist bei aller Schaurigkeit des Inhalts im

Grunde ein gütiges Buch, das den Ausgleich sucht zwischen dem großen unübersichtlichen Leben, das hier Berlin Alexanderplatz heißt, und dem kleinen Ich eines Menschen, der sich hier Franz Biberkopf nennt.



Es ist für den Expressionismus bezeichnend, daß die Mehrzahl seiner Werke wie er selbst mehr Literatur als Dichtung ist. Die Ernte, die aus dem aufgehen wird, was im expressionistischen Zeitabschnitt gehört worden ist, wird einmal wichtiger sein als die Zeit der Saat. Aber ohne Saat keine Ernte. Schon wächst Neues, das auf dem jüngst Vergangenen sich aufbaut.

Zweites Kapitel Die neue Sachlichkeit

Die „sachliche“ Lyrik — Fliegerdichtung

Das zeigt in der Lyrik die neue Sammlung von Gedichten, die Otto Heuschele unter dem Titel „Junge deutsche Lyrik“ (1928) herausgab, ein Chor von Tönen junger Dichter (darunter Martin Beheim-Schwarzbach, Otto Brües, Manfred Hausmann, Wolfgang Hellmert, Hanns Jobst, Martin von Katt, Ernst Penzoldt, Ernst Sander, Max Sidow), der in offenbarem Gegensatz zu dem lärmenden, revolutionären Rhythmus steht, der in der Gedichtsammlung „Menschheitsdämmerung“ zu hören war. — Manche Namen von diesen Dichtern kehren in der zeitlich umfassenderen Auslese von Albert Soergel („Kristall der Zeit“ 1929) wieder. — Alle Qual der Zeit ist darin nur wie ein leichtes Zittern in der Seele zu vernehmen, ungebrochen darin ist der Glaube an die Zukunft des Menschen, und die lyrische Poesie zeigt sich wieder in der Schlichtheit und Klarheit des Wortes: Liebe, Landschaft, Gott, Welt, Innenschau sind die Themen. Aber ein neuer Stil ist darin noch nicht gefunden, es bleibt einstweilen nur die Sehnsucht nach Ordnung, Bindung, Form, Reinheit und Schönheit, wie so ganz anders doch als bei Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, es bleibt, wie Otto Heuschele sagt, verantwortungsvoller „Dienst am höchsten Gute der Natur“: der Sprache.



Nicht nur die Form der Lyrik und ihr Gehalt ändern sich, werden sachlicher, einfacher, schlichter, innerlicher, ja — es muß gesagt werden — tief religiöser, sondern auch das Stoffgebiet scheint sich gerade in Beziehung zur Technik und ihrer äußeren Gestaltung der Welt zu erweitern. Das zeigt eine Erscheinung wie Peter Supf. Supf war selbst Flieger, konnte aber infolge einer Körperverletzung seinen Beruf nicht mehr ausüben, und dabei entwickelte er ein nicht unbeträchtliches dichterisches Talent, namentlich in seinen „Liedern aus den Lüften“. Supf selber zeigt uns in seiner eigenartigen und neuartigen Gedichtzusammenstellung „Das Hohe Lied vom Flug“ und „Die Welt ohne Horizont“, daß die Flugdichtung keineswegs neu ist, sondern uralte: er bringt in den eben genannten Büchern: das assyrische Gedicht von Etana (3000 Jahre vor Christus), den germanischen Mythos von Thiassi, das finnische Epos Kalewala; indische, chinesische, griechische, römische Märchen und Sagen wissen im Traum oft überraschend wirklichkeitstreu vom Flug des Menschen in den Lüften zu berichten. Es gab Zeiten, in denen dieser Drang nach oben in der Menschheit nicht besungen wurde, weil er sich (wie im Mittelalter) ganz in seinem Innern kirchlich-religiös auswirkte, aber die Sehnsucht nach Überwindung der Schwere verstummte niemals ganz (wie das Volkslied zeigt) und brach seit Goethe und Novalis so mächtig in den Dichtern hervor, daß sie bald nach Nietzsches „Zarathustra“ Wort: „Fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen“ verwirklicht wird. Und nun ist das Merkwürdige, daß mit dieser Verwirklichung des Fluges auch die Flugdichtung vor neuen Aufgaben steht, die Peter Supf als Flieger erstmals zu erfüllen sucht: es gilt, von oben, aus dem nicht mehr geträumten, sondern wirklichen Flugerlebnis heraus, neue Töne zu finden. Und diese Töne sind hier oben, wo dem Menschen in seiner Gottähnlichkeit bange werden sollte, so demütig, so schlicht, so todesecht, daß die Lyrik der „Neuen Sachlichkeit“ geradezu hieraus eine Orientierungsmöglichkeit besitzt, wie nicht bloß Peter Supf, der deutsche Flieger, zeigt, sondern über alle Schranken der Nationen hinweg jener französische Kriegsfieger de Beauchamp, der nach tollkühnen Flügen am 17. Dezember 1916 den Tod fand, nachdem er wenige Stunden zuvor ein Gedicht „Ich werde einsam in der Höhe sterben“ nieder-

geschrieben hatte, das — nach Übersetzung von Peter Supf — so endet:

„Doch meine Seele ganz dem Flug ergeben,
 Sie weiß, wo sich ein Weg ihr weiter zeigt.
 Gott hat es leicht, sie zu sich hinzuheben,
 Genug — daß er ein wenig nur sich neigt.“

Neue Sachlichkeit in Roman und Novelle

Ähnliches gilt von den Romanen der „Neuen Sachlichkeit“, für die etwa Heinrich Hausers „Brackwasser“ bezeichnend ist. Eine ganze Anzahl der später behandelten Nachkriegsromane gehört hierher. Nicht nur ältere expressionistische Dichter, wie etwa Ernst Weiß oder Karl Otten, erleben diese Ernüchterung: gar mancher junge Dichter, der heute kaum über dreißig Jahre ist, hat sich nach kurzer Verstrickung in den schulmäßigen Expressionismus heute schon ganz auf sich besonnen. Es sei nur an Max Sidow erinnert. Sein „Spiel mit dem Feuer“ sind sehr schöne Novellen aus dem Leben junger Menschen, kleiner Kinder, in denen etwas Einmaliges und zugleich ewig Menschliches sich offenbart. Eine so gut erzählte Novelle voll menschlichen Gehalts wie die Titelnovelle „Spiel mit dem Feuer“ wiegt dicke Bände „kosmischer Literatur“ auf.

Andere ganz junge Dichter haben überhaupt keine Beziehungen mehr zum Expressionismus und beginnen mit so sachlichen Novellen wie Kurt Heuser etwa in „Elfenbein für Felizitas“ oder „Ein Feldzug gegen England“. Im Zusammenhang mit dieser Stilrichtung steht wohl auch das Wiederaufleben der Novelle. Sie wird nicht zufällig von jüngsten Dichtern bevorzugt: es sei dabei z. B. an Martin Kessel (Novellen „Betriebsamkeit“), an Friedrich Wolf („Kampf im Kohlenpott“), an Karl Borromäus Heinrich („Kasimir“), an Theodor Plivier („12 Mann und ein Kapitän“) erinnert.

Reportage — Kurzgeschichte

Hängt mit dieser „neuen Sachlichkeit“ auch die Reportage, die Kunst des Feuilletons zusammen, die in jüngster Zeit — besonders seit Alfred Polgar in Vertretern wie Sling, Tucholsky, Erwin Kisch

— eine nicht unbestrittene Rolle auch in unserem Literaturleben zu spielen scheint?

Hat nicht damit auch die „Kurzgeschichte“ zu tun? Jedenfalls ist sie, vielleicht angeregt durch ihren Meister, den amerikanischen Dichter Ernest Hemingway, wenn nicht neu entstanden, so doch beliebt geworden. In der von Martin Rockenbach herausgegebenen Sammlung „Wege nach Orplid“ findet sich ein Bändchen Kurzgeschichten mit 29 Beiträgen von namhaften jungen Dichtern (darunter Heinrich Lersch, Ernst Penzoldt, Heinz Steguweit, Otto Wirz, Hanns Johst, Richard Euringer, Paul Zech u. a.). Darin wird die Kurzgeschichte von der Anekdote in folgender Weise unterschieden: „Die Anekdote ist die Erzählung einer pointierten Einzelhandlung, die in ihrer Isoliertheit blitzartig das Ganze des betreffenden Lebens aufhellt. Die Kurzgeschichte erzählt das Leben als Ganzes.“ „Die Kurzgeschichte verzichtet auf alle ausmalende Darstellung im einzelnen. Der Kreis der Erzählung verengt sich auf ein Mindestmaß von Darstellung, ohne daß dem eigentlichen Ablauf des Geschehens auch nur ein Glied der Handlung fortgenommen wird. Die Kurzgeschichte ist ein Fünf-Minuten-Roman: In 30 bis 300 Schreibmaschinenzeilen ist der Inhalt eines ganzen Romans erzählt mit allen wesentlichen Zügen. Die Kurzgeschichte ist die Dichtung der prägnantesten Linienführung, der zuchtvollen stilistischen Erhöhung der Inhaltsangabe zum Kunstwerk.“ Gewiß ist mit dieser Unterscheidung und Erklärung nur ein Anschauungsbehelf gegeben, wie der Herausgeber selbst eingesteht. Und so ist es auch keine leichte Aufgabe, Kurzgeschichte und kurze Erzählung zu unterscheiden, etwa bei den ausgezeichneten, das Thema Liebe und Politik, Frau und Partei behandelnden psychologischen Erzählungen, die Josef Breitbach unter dem Titel „Rot gegen Rot“ herausgab, wobei er Situationen unseres gegenwärtigen Lebens bei jungen Warenhausangestellten, bei einem Dienstmädchen tief beleuchtet, oder bei den einfach gehaltenen bauernpsychologischen Kurzgeschichten der Marie Louise Fleißer (in „Ein Pfund Orangen“), bei Martin Hessels Erzählungen „Nachfeier“, die uns z. B. Dinge unserer nächsten Umgebung neuartig sehen lehrt, oder bei Wilhelm Speyer in seinen Er-

zählungen „Sonderlinge“; auch Oscar Maria Grafs „Kalendergeschichten“ gehören hierher.

Neue Reiseschilderungen

Auch die jungen Dichter der „neuen Sachlichkeit“ reizt die Schilderung wirklicher Dinge in Form von Reisebeschreibungen. Sie suchen doch noch in anderer Weise, als dies Wilhelm von Scholz oder Alfons Paquet in ihren Reiseschilderungen und Landschaftsbetrachtungen vom Standpunkte einer gewissen Neuromantik aus taten, sehr wirklichkeitsnah und an gegenwärtige soziale Fragen anknüpfend, ein anschauliches und zugleich tiefgesehenes Bild der Landschaft und ihrer Menschen zu vermitteln, um so mit Vorliebe die eigene Heimat wiederzuentdecken. Von dieser Art dichterischer Reisebeschreibung der sogenannten „neuen Sachlichkeit“ sind zum Beispiel die schönen Bücher von Max Barthel „Deutschland“ und „Erde unter unseren Füßen“ oder Heinrich Hausers „Schwarzes Revier“.

Drittes Kapitel

Kriegsromane

Was Heinrich Mann (in dem Roman „Der Kopf“) als Abschluß seiner Romantrilogie über das wilhelminische Zeitalter für die Schicht der Diplomaten als Schriftsteller anklagend zu zeigen versucht, nämlich die ziellose Eitelkeit, die faule Nichtigkeit, die Verantwortungslosigkeit vor dem Schicksal der Nation und ihrer zukünftigen Generationen, aus der der Zusammenbruch mit Naturnotwendigkeit herauswächst: das hat Victor Meyer-Eckhardt wohl zuerst rein dichterisch (in der Novelle „Das Vergehen des Paul Wendelin“) gestaltet: das Versagen der Führerschaft im Felde, das furchtbare Erlebnis der Scheidung von Offizier und gemeinem Mann im Menschlichen, trotzdem der Weltkrieg nur mit einem Volksheer geführt und gewonnen werden konnte. An einer kleinen Episode wird dieses innere Versagen deutlich, und Paul Wendelin, der Feldwebel, fällt als ein Opfer seines Mutes zur Wahrheit und Reinheit in Wort und Tat. Aus diesem Dichtwerk wächst dem unbefangenen Leser in einer Hinsicht mehr

Erkenntnis über die menschlichen Gründe der deutschen Niederlage zu als aus manch dickleibigen Gutachterbänden parlamentarischer Untersuchungsausschüsse. Dabei ist es eine echte und runde Dichtung.

Es ist ein großer Reinigungsprozeß der deutschen Mentalität, der in diesen beiden Büchern sich frühzeitig typisch ankündigt. Ein Stück Vergangenheit, drückend und quälend wie ein Alptraum, wird endgültig zu Grabe getragen. Es ist vorbei und wird so nicht wiederkommen: das ist die Empfindung, aus der heraus die Schriftsteller Jahre danach die Fülle der Kriegsbücher schufen, die Erich Remarque mit seinem sensationellen Buch „Im Westen nichts Neues“ heraufbeschwor, unter denen sich aber auch Ludwig Renns „Der Krieg“, Josef Magnus Wehners „Sieben vor Verdun“ und vor allem als eines der einstweilen letzten und — es muß gesagt werden — besten befinden, gemeint ist Edlef Koppens „Heeresbericht“, in dem persönliche Eindrücke und objektives Geschehen im Kontrast sehr wahrhaftig geschildert sind. Das Los der deutschen Kriegsgefangenen in Sibirien schildert Edwin Erich Dwinger in seinem Kriegsroman „Die Armee hinter Stacheldraht“. Den Krieg im Spiegel der Künstlerseele und des gänzlich unsoldatischen Menschen schildert Georg von der Vring in dem Roman „Soldat Suhren“.

Es soll nicht wiederkommen: das ist das Ethos, das in diesen Kriegsbüchern lebt, und um dieser besseren Zukunft willen stirbt auch Arnold Zweigs „Sergeant Grischa“, ähnlich dem Paul Wendelin, sehr unpathetisch und ganz schlicht seinen stillen Heldentod. Wirklich überwunden ist der Krieg erst in Hans Carossas „Rumänischem Tagebuch“, das zwar nur einen kleinen Ausschnitt aus dem großen Völkerringen gibt, aber gerade in seiner Schilderung von scheinbar Nebensächlichem so menschlich und dichterisch hoch zu bewerten ist, daß es — wie man schon heute sagen darf — sicher zu den wertvollsten und bleibenden Dokumenten der gesamten Kriegsliteratur gehört.



Eins ist bei der Beurteilung der Kriegsromane zu bedenken: es liegt im Wesen des Romans, daß er den Krieg stets von der Seite des inneren Geschehens, also im

Menschen und in der Beziehung von Mensch zu Mensch, zeigt. Und so darf die eine Grundtatsache niemals bei dem Lesen der Kriegsromane vergessen werden, daß wir ganz einfach an der Hungerblockade und an der zahlenmäßigen Überlegenheit von Menschen und Material zugrunde gingen. Gerade auch die in deutscher Sprache erschienenen ausländischen Kriegserzählungen (englische, französische, amerikanische, russische) zeigen uns, daß die Beziehungen der Menschen untereinander in anderen Ländern keineswegs andere waren, so daß also unser Zusammenbruch wahrlich nicht mehr auf eine innere Mißordnung zurückzuführen ist, als sie überhaupt auf der gesellschaftlichen Umwälzung in aller Welt beruht. Die Wirklichkeit des Krieges steht im Widerspruch zur Wirklichkeit der Literatur — und es geziemt ihr gegenüber dem Menschen am besten: Schweigen. So stehen wir vor zwei unüberbrückbaren Welten! Und das Kriegsbuch, das dem vollen Ernst des Krieges gerecht würde, wäre allzu kalt und trocken geschrieben, um große Kreise von Lesern zu finden: es müßte aus einer unendlich befriedigten und unendlich einsamen Welt kommen und (so ganz anders als die Kriegsbücher von Jünger und Schauwecker!) ein religiöses Buch sein. Bei Hans Carossa finden sich Ansätze dazu.

Viertes Kapitel

Nachkriegsromane

Romane über junge Menschen

Die deutsche Literatur beschäftigt in der Folge besonders das Erlebnis junger Menschen in und nach dem Kriege, sie dreht sich um das Schicksal der durch Krieg und Revolution arg mitgenommenen, innerlich oft verwahrlosten jungen Generation in Elternhaus und Schule. In diesen Zusammenhang gehören etwa die Romane von Ernst Glaeser („Jahrgang 1902“, „Frieden“) und Joseph Roth („Zipper und sein Vater“), in weiterem Sinne die Romane über junge Menschen allgemein, die, auch wenn sie nicht in Kriegs- und Nachkriegszeit spielen, doch von den Nöten der heutigen Jugend aus geschrieben sind. Da behandelt das Schicksal kleinbürgerlicher Söhne Karl Otten in dem Roman „Prüfung zur Reife“, Hermann Kesten in „Joseph sucht die

Freiheit"; eine ganze Horde moderner Jungen führt in heiterer Weise Wilhelm Speyer in seinem Roman „Der Kampf der Tertia" vor; den Werdegang eines Adelspröbblings in dieser die Gesellschaftsschichten umwälzenden Zeit schildert in schöner Sprache Ernst Weiß in seinem „Boëtius von Orlamünde". Auch in Friedrich Wolfs „Kreatur" verläßt ein junger Mann die eigene Gesellschaftsschicht: der Akademiker fängt von vorn als Arbeiter an.



Die Enttäuschungen, die nicht mehr ganz so junge Menschen meist bürgerlichen Herkommens aus den inneren Wirren und äußeren Nöten dieser furchtbaren Kriegszeit davontragen, schildern ferner Joseph Roth in dem Roman „Die Flucht ohne Ende", derselbe (ausgedehnt auf ein ganzes Familienschicksal) in „Rechts und Links", ferner Hans Sochaczewer (in „Das Liebespaar", „Menschen nach dem Kriege"), Heinrich Eduard Jacob (in „Jacqueline und die Japaner"), Hermann Kesser in „Musik in der Pension". In dem psychoanalytischen Roman der Wiener Dichterin Gina Kaus „Die Verliebten" leben die Menschen aneinander vorbei; ebenso wäre hier zu nennen Heinz Liepmann mit seinem Roman „Die Hilflosen", auch noch einmal zu erwähnen Heinrich Hauser mit seinem „Brackwasser".

Neue Sozial-, Wirtschafts- und Agrarromane

Groß ist auch die Zahl der sozialen Romane, die besonders in der Nachkriegszeit spielen. Zu denken ist dabei an Günther Birkenfelds „Dritter Hof links" und Georg Finks „Mich hungert", an die Novellen „Der Kampf im Kohlenpott" von Friedrich Wolf, an den „Aufstand der Fischer von St. Barbara" von Anna Seghers. — Dazu gesellen sich Romane, welche das moderne Industrie- und Wirtschaftsleben schildern, wie zum Beispiel Karl Schroeders „Aktiengesellschaft Hamerlugk", Dierck Seebergs Romanreihe „Die Metallstadt", Carl Haensels „Zwiemann".

Auch das Problem des ländlichen Menschen ist sehr sachlich, in epischer Breite, aber in schöner und an-

ziehender Darstellung behandelt worden von Benno von Mechow in dem Roman „Das ländliche Jahr“.

Berufsromane

Bei all diesen Romanen handelt es sich — wie man bei manch gelungenem Werk wohl behaupten darf — weit mehr um Zeitdokumente als um bleibend wertvolle Dichtungen. Noch lange werden die Nachwehen des Weltkrieges in der Literatur zu spüren sein; noch eine Weile wird die Dichtung — wie vom verschiedensten Standort aus und mit verschiedenstem Werte etwa bei Arnold Zweig in „Pont und Anna“, bei Otto Brües in „Jupp Brand“, bei W. A. Persich in „Andreas Gleitner“, bei Werner Schendell im Roman „Die junge Saat“ — die Frage beschäftigen: Wie können Kriegsteilnehmer weiterleben? Wie wirkt sich das Kriegserlebnis im Berufsleben aus?

In diesem Zusammenhange werden wahrscheinlich Berufsromane die nächste Literaturwelle beschäftigen, auch wenn es sich dabei nicht mehr um Kriegsteilnehmer handelt. Das deuten die jüngsten Romanerscheinungen an. Lehrer wurden schon längst im Roman behandelt, kaum aber andere Berufsarten. Nun aber tauchen in Josef Breitbachs künstlerischen Erzählungen „Rot gegen Rot“ Warenhausangestellte, ja ein Dienstmädchen auf. Das Los der Stenotypistin schildert Christa Anita Brück halb romanhaft, halb selbstbiographisch in den locker zusammengefüigten Skizzen „Schicksale hinter Schreibmaschinen“. Ein Beamtentyp wird in Arnold Ulitz' „Worbs“ karikiert. Der Reichstagsabgeordnete erhält eine Satire in dem Roman „M. d. R.“ (Mitglied des Reichstages) von Hans Hell; dem ist als Motto ein Wort Lichtenbergs, jenes genialen Schriftstellers aus dem 18. Jahrhundert, vorangestellt: „Ich kann freilich nicht sagen, ob es besser werden wird, aber soviel kann ich sagen, es muß anders werden, wenn es besser werden soll“. Und vollends zeitgemäß ist der Arbeitslosenroman, den als erster mit beachtlicher Kraft der Darstellung Bruno Nelissen Haken unter dem Titel „Der Fall Bundhund“ schrieb, darin das Los des unbekannten Stempelbruders ebenso geschildert wird wie die Notlage des stellungslosen Akademikers oder der Betrieb auf den Arbeitsämtern.

Bei all diesen ersten Versuchen ist, entsprechend der Zeitlage, das Menschliche, die Stoffwahl wertvoller als die künstlerische Darstellung. Und so bleibt auch hier abzuwarten, ob daraus Dichtungen von bleibendem Werte hervorgehen.

Fünftes Kapitel Arbeiterdichter

Von Heinrich Lersch bis B. Traven

Noch einmal ein furchtbares Buch, in dem alle Schrecken des Ruhrkampfes, alle Erniedrigung des Menschen durch Kapital und Maschine sich in einem gellenden Schrei zusammenfinden. Und der diesen Schrei ausstößt, ist **Heinrich Lersch**, der Kesselschmied, in seinem Gedichtbuch „Mann im Eisen“. Mit einer brutalen Deutlichkeit sondergleichen sagt und singt er seine Gedanken und Empfindungen heraus: trotzig, verzweifelt, aufbäumend, zusammenbrechend, so erleben wir einen deutschen Menschen in der schwersten Notzeit deutscher Geschichte. Es ist nicht nur der Druck der fremden Truppen, es ist mehr noch die Qual der Arbeitslosigkeit, die Hölle einer entseelten Arbeit, die Vergiftung durch Klassenhaß, die in diesem „Gedichtbuch“ nach Ausdruck ringen. Es ist, man nehme alles in allem, ein menschlich erschütterndes Dokument, dichterisch gewiß nicht restlos gelungen, und doch immer wieder hinreißend durch die Ehrlichkeit und Mächtigkeit des Gefühls, das in dem Dichter lebt. Es ist noch einmal eine Abrechnung, eine feierliche Abrechnung mit all den Qualen, die sich der Mensch selber durch den Willen zur Macht, durch die Lust an der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen geschaffen hat. Das soziale Elend dieser Zeit, die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber den Wirtschaftsgesetzen, die Verzweiflung des Proletariats am Glanz des Daseins: das sind die urmenschlichen Motive, die in Lersch's Werk berückend und wild aufklingen. Noch einmal ballt sich die Kraft des Expressionismus in diesem rhapsodischen Ausbruch zusammen: als soziale Anklage, als Aufruf zu einem neuen, höheren Menschentum, als Abwendung von dieser schlechten, mechanisierten, kapitalistischen Welt.

Heinrich Lersch (der soeben eine Art selbst-

biographischer Geschichten eines Kesselschmiedes unter dem Titel „Hammerschläge“ veröffentlicht) gibt nur den stärksten Ausdruck für das, was eine ganz neue Schicht von Dichtern, die aus dem werktätigen Volke selbst aufsteigende, zu singen und zu sagen hat, ersehnt, erhofft, erstrebt. Auch die Arbeiter hat erst der Weltkrieg zu Dichtern gemacht. Meist hob ihr Erlebnis im Schützengraben an. Die Lyrik war bisher ihre stärkste Seite. Das zeigt Hans Mühles Querschnitt durch die Arbeiterdichtung der Gegenwart: „Das proletarische Schicksal“; das zeigt unter anderem auch „Die Bücherreihe deutscher Arbeiterdichter“, in denen Namen wie Gerrit Engelke, Max Barthel, Ernst Preczang, Bruno Schönlanck auftauchen. Manche von ihnen, wie Alfons Petzold und Max Barthel, haben freilich auch beachtete Romane geschrieben.



In diesem Zusammenhange ist ein — wahrscheinlich — auslandsdeutscher Schriftsteller zu erwähnen, der nicht bloß durch das Dunkel, in das er seine Person zu hüllen weiß, sondern auch als Dichter eine Sonderstellung einnimmt, die ihn bei aller Verwandtschaft mit Jack London doch unvergleichlich wertvoller macht als diesen Amerikaner. Die unter dem Namen B. Traven erschienenen Erzählungen (z. B. „Das Totenschiff“, „Die Brücke im Dschungel“, „Die weiße Rose“), zum Teil auf mexikanischem Boden spielend, schöpfen aus genauer Kenntnis der indianischen Landgemeinden eine neue soziale Gesinnung, die den äußersten Gegensatz zu der des Kapitalismus bildet. Mit den europäischen Anklägern teilt Traven den Glauben an eine Zukunft, in welcher der Wille zu wirtschaftlicher und sozialer Macht keine Geltung mehr hat. Was ihn von den eigentlichen Expressionisten trennt, ist die Sachlichkeit der Erzählung und ein ausgeprägter Sinn für Wirklichkeit, der auch den kapitalistischen Vertreter aus seiner Lage heraus menschlich begreift und zugleich unter dem Druck der äußeren Umstände urmenschliche Motive aus der Tiefe primitiver Menschen herausholt. In dem exotischen Milieu gewinnen diese Motive eine besondere, über alle zeitlichen Fragen herausbrechende Leuchtkraft des Menschentums, das auch in den schlimmsten Lagen nicht zugrunde gehen kann.

Im 10. und 11. Jahrhundert waren die Träger der Dichtung Mönche, vom 12. bis 15. Jahrhundert waren es die weltlichen Hofsänger, vom 16. Jahrhundert bis zum Weltkriege die Groß- und Kleinbürger: nun tritt der moderne Arbeiter zum ersten Male in die Reihen der Dichter. Das verdient, auch in einer deutschen Literaturgeschichte der Gegenwart erwähnt zu werden, denn es kann vielleicht einmal in Generationen von Bedeutung werden.



Schon deutlich genug zeigt sich der Weg des Expressionismus zum Realismus: Ganz Gegenwart, ganz uns Mitlebenden nahe, an unsere letzten Erlebnisse anknüpfend, auf unsere innere Verwandlung zielend: so wurde der Expressionismus zu einer Macht über die Gemüter, die allmählich und unmerklich zu einer Veränderung des inneren Menschenbildes führte, welche mehr Klarheit, Ruhe und Gewißheit verschafft. Der tätige Mensch, der sich an den Aufgaben seiner Zeit mißt, sie zu gestalten sucht in innerer Verantwortung vor der Zukunft, ist auf-erstanden. Der Mensch in der Mitte zwischen Zeit und Ewigkeit lebt wieder.

Büchertafel

Vorbemerkung

Die nachfolgenden Angaben von Büchern erheben keinen Anspruch auf bibliographische Vollständigkeit. Sie wollen nicht mehr, aber auch nicht weniger sein als Hinweise auf wertvolle oder doch charakteristische Bücher der modernen Literatur. Sie wollen dem Buchliebhaber helfen, sich in die weitschichtige Materie einzuleben, ihm die Mühen des Nachschlagens und vielen Suchens abnehmen, ihm die Gestaltung seiner Lektüre vereinfachen. Die Büchertafel schließt sich eng an die Buch- und Kapiteleinteilung an.

Auch hier wird mancher manches vermissen: ich bin mir sehr bewußt, daß viele Bücher und viele Autoren in diesem Querschnitt durch die letzten vierzig Jahre fehlen. Das ist der unvermeidbare Fehler jeder Gegenwarts-schilderung, die nicht im rein Stofflichen ersticken will. Ich kann nur wiederholen: worauf es mir ankam, war nicht kompendienhafte Vollständigkeit, sondern lebendige Schilderung lebendiger Entwicklungen. Und da hoffe ich, im bewegten Bilde unserer Zeit keinen wesentlichen Zug verfehlt zu haben.

Ich kann diese Vorbemerkung nicht schließen, ohne dem Leiter der Stadtbücherei in Spandau, Dr. Max Wieser, für die vielfältig bewiesene freundschaftliche Hilfe bei den Vorarbeiten wie bei der Drucklegung dieses Buches auch öffentlich meinen Dank ausgesprochen zu haben. Erwähnen möchte ich noch, daß seiner Assistentin, Fräulein Kilian, die Herstellung dieser Büchertafel zu danken ist, sowie tatkräftige Mitwirkung beim Namenregister.

Werner Mahrholz.

Vorbemerkung des Bearbeiters

Im Sinne vorstehender Vorbemerkung wurde von mir auch die folgende Büchertafel entsprechend den Veränderungen im Text umgearbeitet, ergänzt und erweitert um das Doppelte nach dem Stande von 1930. Hierbei, wie bei so mancher mühevollen, viel Sachkenntnis und Urteil erfordernden Vorarbeit und bei dem Lesen der Korrektur leistete mir diesmal mein Mitarbeiter Herr Hermann Stresau wertvolle Hilfe, und so möchte ich nicht versäumen, ihm an dieser Stelle dafür zu danken.

Berlin-Spandau, im Oktober 1930.

Max Wieser.

Erstes Buch: Der Naturalismus

Viertes Kapitel

Die Ahnherren des Naturalismus

- Honoré de Balzac** (1799—1850): Die 30 tolldreisten Geschichten (Contes drôlatiques). 2 Bde. Insel-Verlag, Leipzig. — Die menschliche Komödie. Neue Ausgabe in 10 Bdn. Ebenda. — Lebensbilder. 2 Bde. Müller, München. — Gesammelte Werke. Rowohlt, Berlin. — Vater Goriot. Insel-Verlag, Leipzig. — Balzac-Biographie von Ernst Robert Curtius. Cohen, Bonn 1923.
- Gustave Flaubert** (1821—1880): Madame Bovary. Roman. Insel-Verlag, Leipzig, auch Hesse & Becker, Leipzig. — Salambo. Roman. Insel-Verlag, Leipzig. — 3 Erzählungen. Bruns, Minden. — Gesammelte Werke. Ebenda. — Gesammelte Werke. Müller, München. — Biographie über Gustave Flaubert von Emile Zola. Insel-Verlag, Leipzig. o. J.
- Guy de Maupassant** (1850—1893): Ein Leben. Roman. Fleischel, Berlin. — Stark wie der Tod. Roman. Ebenda. — Peter und Hans. Roman. Ebenda. — Bel-Ami. Roman. Brinkmann, Berlin. — Gesammelte Werke. 6 Bde. Ullstein, Berlin.
- Emile Zola** (1840—1902): Thérèse Raquin. Roman. — Die drei Städte (Lourdes, Paris, Rom). Romane. — Meister-Romane. — Die Rougon-Macquart, natürliche und soziale Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich. Eine Romanfolge. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig. — Sein Leben und Werk beschrieb A. Vize-telly. Fleischel, Berlin 1903.
- Björnstjerne Björnson** (1832—1910): Über die Kraft. Drama. — Paul Lange und Thora Parsberg. Drama. — Flaggen über Stadt und Hafen. Roman. — Auf Gottes Wegen. Roman. Sämtlich bei Langen, München. — Werke. 5 Bde. S. Fischer, Berlin.
- Henrik Ibsen** (1828—1906): Stützen der Gesellschaft. — Volksfeind. — Gespenster. — Nora. — Sämtliche Werke. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Ibsens Leben und Schaffen behandelte am ausführlichsten Roman Woerner. Beck, München 1923.

Jens Peter Jacobsen (1847—1885): *Niels Lyhne*. Roman. Reclam, Leipzig. — *Frau Marie Grubbe*. Roman. Diederichs, Jena. — *Gesammelte Werke*. Ebenda. — *Mogens u. a. Novellen*. Hesse & Becker, Leipzig.

August Strindberg (1849—1912): *Das rote Zimmer*. Roman. — *Sohn einer Magd*. Roman. — *Entwicklung einer Seele*. Roman. — *Beichte eines Toren*. Roman. — *Inferno*. — *Werke*. Deutsche Gesamtausg. Sämtlich bei Müller, München. Abt. 1: Dramen; 2: Romane; 3: Novellen; 4: Lebensgeschichte; 5: Gedichte; 6: Wissenschaft. — *Die Hemsöer*. Insel-Verlag, Leipzig; Hyperion-Verlag, Berlin. — *Die Spätwerke und sonstige Literatur über Strindberg* siehe Fünftes Buch, Büchertafel Seite 485.

Leo N. Tolstoi (1828—1910): *Geschichte meiner Kindheit*. Insel-Verlag, Leipzig; B. Cassirer, Berlin. — *Krieg und Frieden*. Roman. 4 Bde. Eugen Diederichs, Jena. Einbändige Ausgabe bei Aug. Francke, Stuttgart. — *Anna Karenina*. Roman. 2 Bde. B. Cassirer, Berlin. — *Auferstehung*. Roman. Insel-Verlag, Leipzig; Ladyschnikow, Berlin. — *Meister-Romane*. 7 Bde. Insel-Verlag, Leipzig. — *Werke*. Diederichs, Jena. — *Werke in 25 Bdn.* Piper, München. — *Gesamtausgabe der Werke*. 16 Bde. Ladyschnikow, Berlin. — *Über Tolstoi: Biographien von Karl Nötzel* (Musarion-Verlag, München 1919) und *Romain Rolland* (Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 1922).

Fedor Michailowitsch Dostojewskij (1821—1881): *Raskolnikoff oder Schuld und Sühne*. — *Der Spieler*. Roman. — *Aus einem Totenhouse*. Insel-Verlag, Leipzig; Piper-Verlag, München, und Bruns Verlag, Minden. — *Der Idiot*. Ladyschnikow, Berlin. — *Sämtliche Romane und Novellen*. 25 Bde. Insel-Verlag, Leipzig. — *Die Brüder Karamasoff*. Piper, München. — *Sämtliche Werke*. Ebenda. — „Dostojewskij. Ein Weg zum Menschen, zum Werk, zum Evangelium.“ Von Werner Mahrholz. Furche-Verlag, Berlin 1928.

Charles Dickens (1812—1870): *Oliver Twist*. Roman. Vollständige Ausgabe: Büchergilde Gutenberg, Berlin. — *Londoner Skizzen*. Hesse & Becker, Leipzig. — *Klein-Dorrit*. Roman. Hendel, Halle. — *Die Geschichte zweier Städte*. Roman. Verlag Deutsche Bibliothek, Berlin. — *Nikolas Nickleby*. Roman. — *David Copperfield*. Roman. — *Die Pickwickier*. Roman. Letztere sämtlich bei A. Langen, München. — *Ausgewählte Romane und Geschichten*. A. Langen, München.

William M. Thackeray (1811—1863): *Gesammelte Werke*. G. Müller, München. — *Jahrmarkt der Eitelkeit* (Eitelkeitsmarkt-Vanity fair), Propyläen-Verlag, Berlin, auch Ph. Reclam, Leipzig.

John Galsworthy (geb. 1867): Gesammelte Werke. — Forsyte-Saga. Romanreihe. — Der Patrizier. Roman. — Das Herrenhaus. Sämtlich bei P. Zsolnay, Berlin.

Bernard Shaw (geb. 1856): Frau Warrens Gewerbe. — Cäsar und Cleopatra. — Major Barbara. — Heilige Johanna. — Große Katharina. — Pygmalion. — Zurück zu Methusalem. — Dramatische Werke, 5 Bde. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Shaw-Biographie. Von G. K. Chesterton, Phaidon-Verlag, Wien 1925.

Knut Hamsun (geb. 1860): Hunger. Roman. — Mysterien. Roman. — Pan. Roman. — Viktoria. Roman. — Schwärmer. Roman. — Redakteur Lyngé. Roman. — Segen der Erde. Roman. — Kinder ihrer Zeit. Roman. — Landstreicher. Roman. — Die Weiber am Brunnen. Roman. — August Weltumsegler. Roman. Sämtlich bei A. Langen, München. — Das letzte Kapitel. Roman. Grethlein, Leipzig. — Biographie über „Knut Hamsun“ von Walter A. Berendson. A. Langen, München 1929.

Gabriele d'Annunzio (geb. 1863): Die tote Stadt. Tragödie. — Gioconda. Tragödie. — Francesca da Rimini. — Der Ruhm. — Lust. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Das Schiff. Insel-Verlag, Leipzig.

Fünftes Kapitel

Die Manifeste des deutschen Naturalismus

Die Manifeste:

„Neue Gleise.“ Gemeinsam hrsg. von Arno Holz und Johannes Schlaf. Fontane, Berlin.

„Die Gesellschaft.“ Begründet durch Michael Georg Conrad 1885. Eine kritische Zeitschrift des süddeutschen Naturalismus, die bis 1902 bestand. München 1885 ff.

„Die freie Bühne“ ist eine von Otto Brahm, Paul Schlenker und Gleichgesinnten 1889 in Berlin gegründete Vereinigung für Theateraufführungen, die vor allem den Dramen des Naturalismus auf die Bühne verhalfen. Das Organ dieser Vereinigung, „Die Freie Bühne“, besteht seit 1904; heute als „Neue Rundschau“. S. Fischer, Berlin.

Julius (geb. 1859) und **Heinrich Hart** (1855—1906), die kritischen Vorkämpfer des Naturalismus, gaben heraus: Kritische Wallengänge. Heft 1—6. Leipzig 1882 ff. — Kritisches Jahrbuch, Beiträge zur Charakteristik der zeitgenössischen Literatur. Hamburg 1889/90 (mehr nicht erschienen).

Arno Holz und Johannes Schlaf gemeinsam: Buch der Zeit. Sibyllen-Verlag, Dresden. — Papa Hamlet. Skizzen und Novellen. Leipzig. — Familie Selicke. Schauspiel. Berlin. — Sonstige Literatur von Arno Holz siehe Büchertafel Seite 445.

Sechstes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten des deutschen Naturalismus

Gerhart Hauptmann (geb. 1862): Vor Sonnenaufgang. — Das Friedensfest. — Einsame Menschen. — Der Biberpelz. — Die Weber. — Fuhrmann Henschel. — Gesammelte Werke. 6 Bde. — Jubiläumsausgabe. 12 Bde. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Hauptmann-Biographien von: Paul Schlenther (S. Fischer, Berlin 1912), Paul Fechter (Sibyllen-Verlag, Dresden 1929), Max Freyhan (Mittler, Berlin 1929), Walter Heynen (G. Stilke, Berlin 1922).

Detlev v. Liliencron (1844—1909): Arbeit adelt. Soziales Drama. Leipzig 1887. — Gedichte. — Adjutantenritte. — Neue Gedichte. — Bunte Beute. Gedichte. — Ausgewählte Gedichte. — Poggfred. Episch-lyrisches Hauptwerk. — Gesammelte Werke. Hrsg. von Richard Dehmel. Sämtlich bei Schuster & Löffler, Berlin.

Richard Dehmel (1863—1920): Erlösungen. Gedichte und Sprüche. — Aber die Liebe. Gedichte und Geschichten. — Lebensblätter. — Weib und Welt. Gedichte und Märchen. — Ausgewählte Gedichte. — Zwei Menschen. Lyrischer Roman. — Zwischen Volk und Menschheit. Kriegstagebuch. S. Fischer, Berlin 1919. — Gesammelte Werke. 3 Bde. Sämtlich bei S. Fischer Berlin.

Thomas Mann (geb. 1875): Die Buddenbrooks. Roman. — Tonio Kröger. Novellen. — Königliche Hoheit. Roman. — Der Tod in Venedig. Novelle. — Unordnung und frühes Leid. Novelle. — Der Zauberberg. Roman. — Betrachtungen eines Unpolitischen. — Bemühungen, Essays. — Rede und Antwort. Essays. — Gesamtausgabe der Werke in 10 Bänden. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — „Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk.“ Von A. Eloesser. Verlag S. Fischer, Berlin 1925.

Arthur Schnitzler (geb. 1862): Anatol. Dramatische Skizzen. — Frage an das Schicksal. Schauspiel. — Der grüne Kakadu. Einakter. — Der Schleier der Beatrice. Renaissancedrama. — Liebelei. Schauspiel. — Das weite Land. Tragikomödie. — Die Schwestern oder Casanova in Spa. Lustspiel. — Leutnant Gustl. Novelle. — Spiel im

Morgengrauen. Novelle. — Der Weg ins Freie. Roman. — Fräulein Else. Novelle. — Therese. Chronik eines Frauenlebens. — Der Geist im Wort und der Geist in der Tat. Theoretische Schrift des Dramatikers. — Gesammelte Werke Sämtlich bei S. Fischer, Berlin.

Siebentes Kapitel

Die naturalistische Generation

Johannes Schlaf (geb. 1862): Meister Ölze. Drama. Müller, München. — Mutter Lise. Roman. Ebenda. — Sommertod. Novellen. Insel-Verlag, Leipzig. — In Dingsda. Prosalyrik. Ebenda (Insel-Bücherei 20). — Das dritte Reich. Roman. Fleischel, Berlin. — Die Suchenden. Roman. Fontane, Berlin. — Seele. Gedichte. Fink, Weimar.

Arno Holz (geb. 1863): Buch der Zeit. Gedichte. Fontane, Berlin. — Phantasmus. Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. — Die Blechschmiede. Gedichte. Sibyllen-Verlag, Dresden. — Traumulus. Tragikomödie. Piper, München. — Sonnenfinsternis. Drama. Sassenbach, Berlin. — Gesammelte Werke. Dietz, Berlin. — Das ausgewählte Werk. Bong, Berlin. — „Arno Holz. Eine Einführung in sein Werk“ von Hans W. Fischer. Dietz, Berlin 1924.

Max Halbe (geb. 1865): Jugend. Drama. Bondi, Berlin. — Mutter Erde. Drama. Ebenda. — Der Strom. Drama. Ebenda. — Die Auferstehungsnacht des Doktors Adalbert. Osternovelle. Horen-Verlag, Berlin. — Gesammelte Werke. 7 Bde. A. Langen, München.

Hermann Sudermann (geb. 1857): Die Ehre. Drama. Sodoms Ende. Drama — Schmetterlingsschlacht. Komödie. — Frau Sorge. Roman. — Heimat. Schauspiel. — Johannisfeuer. Schauspiel. — Es lebe das Leben. Drama. — Der tolle Professor. Roman. — Die Frau des Steffen Tromholt. Roman. — Das Bilderbuch meiner Jugend. — Dramatische Werke. Gesamtausgabe. Sämtlich bei Cotta, Stuttgart und Berlin. — „Hermann Sudermann. Sein Werk und sein Wesen.“ Von Kurt Busse. Cotta, Stuttgart und Berlin 1927.

Heinz Tivote (geb. 1864): Fallobst. Geschichten. Berlin. — Der Erbe. Roman. — Mutter. Roman. — Sonnemanns. Roman. Sämtlich bei Fontane, Berlin.

Max Kretzer (geb. 1854): Die Verkommenen. Roman. Elischer. Leipzig. — Das Gesicht Christi. Sozialer Roman. List, Leipzig. — Meister Timpe. Sozialer Roman. Ebenda. — Der Millionenbauer. Roman. Hesse & Becker, Leipzig. — Berliner Skizzen. Duncker, Berlin.

Georg v. Ompteda (geb. 1863): Freilichtbilder. Skizzen und Novellen. — Drohnen. Roman. — Die sieben Gernopp. Roman. — Sylvester von Geyer. Roman. — Eysen. Roman. — Sonntagskind, Autobiographisch. — Ich bin ich. Roman. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Felix Holländer (geb. 1869): Frau Ellin Rôte. Roman. — Sturmwind im Westen. Roman. — Der Weg des Thomas Truck. Roman. — Der Tänzer. Roman. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Unser Haus. Roman. Reiß, Berlin.

Georg Engel (geb. 1866): Der Reiter auf dem Regenbogen. Roman. — Die Leute von Moorluke. Novellen. — Die vier Könige. Roman. — Der Fahnenträger. Roman. — Kathrin. Roman. — Die Herrin und ihr Knecht. Roman. — Hann Klüth. Roman. — Klaus Störtebecker. Roman. Sämtlich bei Grethlein, Leipzig.

Georg Hermann (geb. 1871): Jettchen Gebert. Roman. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin. — Henriette Jacoby. Roman. Ebenda. — Einen Sommer lang. Roman. Ullstein, Berlin-Wien. — Heinrich Schön jr. Roman. — Kubinke. Roman. — Die Nacht des Doktor Herzfeld. — Schnee. — Der kleine Gast. Roman. — Tränen um Modesta Zamboni. Roman. — Die Zeitlupe. — Gesammelte Werke, 5 Bde. — November achtzehn. Roman. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Wilhelm Hegeler (geb. 1870): Ingenieur Horstmann. Roman. — Eros. Novellen. — Pastor Klinghammer. Roman. Sämtlich Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin. — Die goldene Kette. Roman. Ullstein, Berlin. — Der Zinsgroschen. Hanseatische Verlagsanstalt, Berlin und Leipzig.

Lou Andreas-Salomé (geb. 1861): Ibsens Frauengestalten. Diederichs, Jena. — Rodinka. Russische Erinnerungen. Ebenda. — Aus fremder Seele. Erzählung. Cotta, Stuttgart. — Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen. Cotta, Stuttgart und Berlin. — Die Stunde ohne Gott und andere Kindergeschichten. Eugen Diederichs, Jena. — Menschenkinder. Novellensammlung. Cotta, Stuttgart und Berlin. — Das Haus. Roman. Ullstein, Berlin.

Otto Julius Bierbaum (1865—1910): Erlebte Gedichte. Ißleib, Berlin. — Freierrfahrten und Freierrmeinungen. Roman. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Stilpe. Roman. Ebenda. — Gesammelte Werke. Müller, München.

Otto Erich Hartleben (1852—1905): Rosenmontag. — Meine Verse. — Liebe kleine Mama. — Vom gastfreien Pastor. — Werke. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin.

Karl Henckell (geb. 1864): Mein Lied. Bard, Berlin. — Lyrik und Kultur. Hans-Sachs-Verlag, München-Leipzig. —

- Weltmusik. Hanfstaengl, München. — Buch der Saat. Müller, München. — Gesammelte Werke. 4 Bde. Ebenda.
- Ludwig Scharf (geb. 1864): Lieder eines Menschen. Albert & Co., München. — Tschandala-Lieder. Juncker, Stuttgart.
- Hermann Conradi (1862—1890): Adam Mensch. Roman. — Lieder eines Sünders. Gedichte. Leipzig 1887. — Gesammelte Schriften. 3 Bde. Müller, Leipzig.
- Gustav Falke (1853—1916): Tanz und Andacht. Gedichte. Schuster & Loeffler, Berlin. — Gesammelte Dichtungen. 5 Bde. Janssen, Hamburg und Berlin.
- Gustav Renner (geb. 1866): Gedichte. — Neue Gedichte. — Gesamtausgabe. — Ahasver. Dichtung. — Merlin. Tragödie. — Francesca. Tragödie. — Alkestes. Drama. — Novellen. — Gedanke und Gedicht. — Heimkehr. Roman. Sämtlich Bonz, Stuttgart.
- Hans v. Gumpenberg (1866—1928): Schauen und Sinnen. Gedichte. Georg Müller, München. — Der fünfte Prophet. Psychologischer Roman. Verein für deutsches Schrifttum. Berlin. — Die Einzige. Drama. — Die Verdammten. Drama. — Der Pinsel Yings. Komödie.
- Hans Benzmann: Moderne deutsche Lyrik. Herausgegeben von Hans Benzmann. Ph. Reclam, Leipzig.



- Emil Rosenow (1871—1904): Kater Lampe. Drama. Cotta, Stuttgart. — Die im Schatten leben. Drama. Hermann Essig, Berlin. — Gesammelte Dramen. Ebenda.
- Fritz Stavenhagen (1876—1906): Mudder Mews. Niederdeutsches Drama. Verlag Schultze, Hamburg (2. Aufl. Gutenberg-Verlag). — De dütsche Michel. Niederdeutsche Bauernkomödie. Verlag Schultze, Hamburg. — Jürgen Piepers. Niederdeutsches Volksstück. Ebenda. — De ruge Hoff. Niederdeutsche Bauernkomödie. Ebenda. — Der Lotse. Hamburger Drama. Ebenda.
- Karl Schönherr (geb. 1869): Glaube und Heimat. Tragödie. — Erde. Komödie. — Der Weibsteufel. Drama. Sämtlich bei Staackmann, Leipzig.



- Ernst Haeckel (1834—1919): Der Kampf um den Entwicklungsgedanken. Reimer, Berlin. — Natürliche Schöpfungsgeschichte. Ebenda. — Kristallseelen. Kröner, Leipzig. — Die Welträtsel. Kröner, Stuttgart. — Gemeinverständliche Werke. Herausgegeben von Schmidt-Jena. 6 Bde. Kröner, Leipzig, und Henschel, Berlin 1924.
- Wilhelm Bölsche (geb. 1861): Entwicklungsgeschichte der Natur. Pauli, Berlin. — Darwin. Voigtländer, Leipzig. —

Liebesleben in der Natur. Diederichs, Jena. — **Vom Bazillus zum Affenmenschen.** Ebenda. — **Abstammung des Menschen.** Kosmos, Stuttgart. — **Studien im All.** Naturwissenschaftliche Plaudereien. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — **Die Mittagsgöttin.** Roman. Eugen Diederichs, Jena. — **Lichtglaube.** Ph. Reclam, Leipzig.

Bruno Wille (geb. 1860): **Einsiedler und Genosse.** Freie Verlags-Anstalt, Berlin. — **Die Jugend.** Berlin. — **Offenbarungen des Wacholderbaumes.** Diederichs, Jena. — **Das lebendige All.** Voß, Hamburg-Leipzig. — **Lebensweisheit.** Bong, Leipzig. — **Die Abendburg.** Chronika eines Goldsuchers. Eugen Diederichs, Jena. — **Der Glasberg.** Roman. Ullstein, Berlin.

Hermann Bahr (geb. 1863): **Die neuen Menschen.** Drama. Verlags-Magazin, Zürich. — **Zur Kritik der Moderne.** 2 Teile. 1: Verlags-Magazin, Zürich; 2: Pierson, Dresden-Leipzig. — **Überwindung des Naturalismus.** (Kritik der Moderne, Teil 2.) — **Wiener Theater.** Gesammelte Kritiken. S. Fischer, Berlin. — **Glossen.** Gesammelte Aufsätze. Ebenda. — **Bildung.** Gesammelte Aufsätze. Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig. — **Essays.** Insel-Verlag, Leipzig.

Maximilian Harden (geb. 1861): **Apostata.** Stilke, Berlin. — **Literatur und Theater.** Freund & Jeckel, Berlin. — **Kampfgenosse Sudermann.** Zukunft, Berlin. — **Köpfe.** 4 Teile. Reiß, Berlin. — **Auswahl aus den „Köpfen“** im Sieben-Stäbe-Verlag, Berlin.

Zweites Buch: Die Neuromantik

Erstes Kapitel

Die Ideenwelt der Neuromantik

Ricarda Huch (geb. 1864): **Die Blütezeit der Romantik.** Haessel, Leipzig. — **Ausbreitung und Verfall der Romantik.** Ebenda.

Oswald Spengler (geb. 1880): **Der Untergang des Abendlandes.** 2 Bde. — **Preußentum und Sozialismus.** — **Politische Pflichten der deutschen Jugend.** Rede 1924. Sämtlich bei Beck, München.

Leopold Ziegler (geb. 1881): **Gestaltwandel der Götter.** — **Der deutsche Mensch.** — **Volk, Staat, Persönlichkeit.** — **Das heilige Reich der Deutschen.** 2 Bde. — **Magna Charta einer Schule.** — **Der europäische Geist.** Sämtlich bei Otto Reichl, Darmstadt.

Carl Christian Bry: **Verkappte Religionen.** Leopold-Klotz-Verlag, Gotha 1924.

Drittes Kapitel

Die Ahnherren der Neuromantik
in Europa

Friedrich Nietzsche (1844—1900): Gedichte und Sprüche. Naumann, Leipzig. — Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. (Insel-Bücherei 361.) — Nachtlid. Schnabel, Berlin. — Auf hohen Bergen. Meyer, Berlin. — Jugendschriften. Dichtungen. Aufsätze. Vorträge. Musarion, München. — Gesammelte Werke. Ebenda. — Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. — Der Antichrist. — Also sprach Zarathustra. — Jenseits von Gut und Böse. — Gesammelte Werke. Sämtlich bei Naumann, Leipzig. — Nietzsches Werke. 2 Bde. (Wohlfeilste Gesamtausgabe.) Kröner, Leipzig 1930. — Sonst noch: Werke, Taschenausgabe. Kröner, Leipzig. — Werke, Klassikerausgabe. Ebenda.

Über Nietzsche: Elisabeth Förster-Nietzsche: Der junge Nietzsche. — **Der einsame Nietzsche.** Beide bei Kröner, Leipzig. — **Nietzsche-Biographien u. a. von Raoul Richter** (Meiner, Leipzig 1919), **Ernst Bertram** (Bondi, Berlin 1920), **Heinrich Römer** (Klinckschardt & Biermann, Leipzig 1921). —

Ferner ist zu erwähnen das Buch von **Hans Prinzhorn**, „Nietzsche und das 20. Jahrhundert“. Niels Kampmann, Heidelberg. 1928. — Das beste, tiefdringendste Buch über Nietzsche schrieb wohl **Ludwig Klages**: „Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches“. Barth, Leipzig. 1926. — **Erich Podach**: „Nietzsches Zusammenbruch.“ Niels Kampmann, Heidelberg. 1930. — „Nietzsche als Erzieher.“ Von **Martin Havenstein**. Mittler, Berlin 1922. — **Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft.** Von **E. Förster-Nietzsche**. G. Müller, München 1915.

Richard Wagner (1813—1883): **Rienzi.** (Insel-Bücherei 97.) — **Tannhäuser.** (Insel-Bücherei 99.) — **Lohengrin.** (Insel-Bücherei 101.) — **Tristan und Isolde.** (Insel-Bücherei 102.) — **Parsifal.** (Insel-Bücherei 103.) — **Ring der Nibelungen.** Goldschmidt-Gabrielli, Berlin. — Sämtliche Schriften und Dichtungen. 12 Bde. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — **Dramatische Werke.** 3 Bde. Meulenhoff, Leipzig. — **Mein Leben.** Bruckmann, München.

John Ruskin (1819—1900): **Wege zur Kunst.** Eine Gedankenlese aus den Werken. Heitz, Straßburg. — **Menschen untereinander.** Auszüge aus seinen Schriften. Langewiesche, Düsseldorf-Leipzig. — **Ausgewählte Werke.** Diederichs, Jena.

Arthur de Gobineau (1816—1882): **Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen.** 4 Bde. Frommann, Stuttgart.

- Die Renaissance. Propyläen-Verlag, Berlin; Insel-Verlag, Leipzig. — Asiatische Novellen. Schroll, Wien. — Amadis. Matthes, Leipzig. — Die Plejaden. Roman. Reclam, Leipzig.
- Fedor Michailowitsch Dostojewskij** (1821 bis 1881): Siehe Erstes Buch, Viertes Kapitel: „Die Ahnherren des Naturalismus“ (Büchertafel Seite 442).
- Charles Baudelaire** (1821—1867): Gedichte in Prosa. Insel-Verlag, Leipzig. (Insel-Bücherei 135.) — Gedichte und Skizzen. Reclam, Leipzig. — Die Vorhölle. Eine lyrische Nachlese. Osterheld, Berlin. — Kleine Gedichte und Prosa. Müller, Potsdam. (Sanssouci-Bücher 1.) — Baudelaire und Verlaine. Gedichte. Behr, Berlin. — Werke in deutscher Ausgabe. 5 Bde. Bruns, Minden.
- Paul Verlaine** (1844—1896): Saturnische Dichtungen. Duncker, Weimar. — Galante Feste. Haennicke, Charlottenburg. — Gesammelte Werke. 2 Bde. Insel-Verlag, Leipzig. — Gedichte. Concordia, Berlin.
- Stefan Mallarmé**: (1842—1898): Poésies. Nouv. Revue française. Paris. — Vers et prose. Morceaux choisis. Perrin, Paris. Meisterhafte Übersetzungen von Mallarmé wie von Baudelaire und Verlaine hat Stefan George herausgegeben („Zeitgenössische Dichter“!).
- Maurice Maeterlinck** (geb. 1862): Monna Vanna. Diederichs, Jena. — Gesammelte Werke. Ebenda. — Der blaue Vogel. Reiß, Berlin.
- Emilie Verhaeren** (1855—1916): Die wogende Saat. Gedichte. — Ausgewählte Gedichte. Beide im Insel-Verlag, Leipzig.
- Edgar Allan Poe** (1809—1849): Phantastische Erzählungen. Insel-Verlag, Leipzig. (Insel-Bücherei 129.) — Unheimliche Geschichten. Lutz, Stuttgart. — Nebelmeer. Müller, München. — Ausgewählte Novellen. F. Schulze, Berlin. — Werke. Deutsch. 10 Bde. Bruns, Minden.
- Walt Whitman** (1859—1892): Grashalme. Fischer, Berlin. — Ausgewählte Werke. 2 Bde. Ebenda. — Novellen. Deutsch. Bruns, Minden. — „Walt Whitman. Ein Leben.“ Von Bryan Binns. Haessel, Leipzig 1926.
- Oskar Wilde** (1856—1900): Märchen und Erzählungen. Insel-Verlag, Leipzig. — Das Bildnis des Dorian Gray. Roman. Hesse & Becker, Leipzig, auch Bruns, Minden. — De Profundis. S. Fischer, Berlin 1919. — Werke. Deutsch in 12 Bdn. Globus-Verlag, Berlin. — Oskar Wildes Werke in 2 Bdn. Knaur-Verlag, Berlin 1930. — Oskar Wilde. Eine Lebensgeschichte.“ Von Frank Harris (S. Fischer, Berlin 1924).

Viertes Kapitel

Ein Zwischenspiel: Wedekind und die Boheme

Frank Wedekind (1864—1918): Frühlings Erwachen. — Erdgeist. — Kammersänger. — Marquis von Keith. — Ausgewählte Werke. 5 Bde. Sämtlich bei Müller, München. — „Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke.“ Von Arthur Kutscher. 3 Bde. (G. Müller, München 1922—1930.)

Fünftes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten der Neu- romantik

Gerhart Hauptmann (geb. 1862): Die versunkene Glocke. — Der arme Heinrich. — Und Pippa tanzt. — Griselda. — Hanneles Himmelfahrt. — Der weiße Heiland. — Der Narr in Christo. Roman. — Der Ketzer von Soana. Novelle. — Die Insel der großen Mutter. Roman. — Des großen Kampfliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume. Epos. — Indipohdi. Dramatisches Gedicht. — Wanda. Roman. — Gesammelte Werke. 6 Bde. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Hauptmann siehe auch Erstes Buch, Sechstes Kapitel: „Die schöpferischen Gestalten des Naturalismus“ (Büchertafel, Seite 444). Ebenda auch Hauptmann-Biographien.

Stefan George (geb. 1868): Die Bücher der Hirten und Preisgedichte. — Das Jahr der Seele. — Der siebente Ring. — Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. — Der Stern des Bundes. — Der Krieg. — Drei Gesänge. — Das Neue Reich. Sämtlich bei Bondi, Berlin. — Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. Blätter für die Kunst, Berlin. — Maximin. Ein Gedenkbuch. Ebenda. — Über Stefan George: Hermann Drahn „Das Werk Stefan Georges. Seine Religiosität und sein Ethos“ (Hirt, Leipzig 1925), Friedrich Gundolf „George“ (Bondi, Berlin 1920), vor allem Friedrich Wolters „Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890“ (Bondi, Berlin 1930).

In den „Blättern für die Kunst“ sind die dichterischen Erzeugnisse der lyrischen Schule Stefan Georges gesammelt.

Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874): Gesammelte Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. — Der Tor und der Tod. Schuster & Löffler, Leipzig; Insel-Verlag, Leipzig. — Der Tod des

Tizian. Schuster & Löffler, Leipzig; Insel-Bücherei, Leipzig. — Der Turm. Ein Trauerspiel. S. Fischer, Berlin. — Das alte Spiel von Jedermann. Bard, Berlin. — Die Gedichte und kleinen Dramen. Insel-Verlag, Leipzig. — Das Salzburger große Welttheater. Ebenda. — Der Rosenkavalier. Operntext. — Ariadne auf Naxos. Operntext. — Gesammelte Werke. 3 Bde. Letztere bei S. Fischer Berlin. — Reden und Aufsätze. Insel-Verlag, Leipzig. — Das deutsche Lesebuch. Bremer Presse, München. — Wert und Ehre deutscher Sprache. Bremer Presse, München. — Die Prosa des jungen Hugo v. Hofmannsthal. Mit einem Vorwort von Max Mell. S. Fischer, Berlin.

Rainer Maria Rilke (geb. 1875): Seine ältesten Gedichte sind zusammengefaßt in dem Bande „Die frühen Gedichte“. — Die neuen Gedichte. — Das Buch der Bilder. — Das Stundenbuch. — Die Weise von Liebe und Tod des Kornets Christoph Rilke. — Marienleben. — Die Sonette an Orpheus. — Duineser Elegien. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Briefe an einen jungen Dichter. Insel-Bücherei. — Briefe an eine junge Frau. Insel-Bücherei. — Briefe. Insel-Verlag, Leipzig.

Ricarda Huch (geb. 1864): Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Cotta, Stuttgart. — Aus der Triumphgasse. Diederichs, Jena. — Vita somnium breve. Roman. — Michael Unger. Roman. — Der letzte Sommer. — Menschen und Schicksale aus dem Risorgimento. — Der große Krieg. — Luthers Glaube. — Der Sinn der Heiligen Schrift. — Bakunin. — Der wiedererstandene Christus. Die letzteren im Insel-Verlag, Leipzig. — Im alten Reich, Lebensbilder deutscher Städte. — Neue Städtebilder. Beide Grethlein & Co., Leipzig. — Der Fall Deruga. Kriminalroman. Ullstein, Berlin.

Jakob Wassermann (geb. 1873): Die Juden von Zirndorf. Roman. — Geschichte der jungen Renate Fuchs. Roman. — Kaspar Hauser. Roman. — Christian Wahnschaffe. Roman. — Das Gänsemännchen. Roman. — Der Wendekreis. Romanfolge: 1. Der unbekannte Gast; 2. Oberlins drei Stufen und Sturreganz; 3. Ulrike Woytich; 4. Faber oder die verlorenen Jahre. — Laudin und die Seinen. Roman. — Der Fall Mauritius. Justizroman. — Christoph Columbus. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Lebensdienst, Studien und Betrachtungen. Grethlein & Co., Leipzig. — Joseph Kerkhoven. Roman. — Deutsche Charaktere und Begebenheiten. S. Fischer, Berlin. — Biographie über Jakob Wassermann von Siegmund Bing. E. Frommann, Nürnberg. 1929.

Sechstes Kapitel

Neuromantische Mythenbildner

Karl Spitteler (1845—1924): Prometheus und Epimetheus. Epos. — Olympischer Frühling. — Conrad, der Leutnant. Eine Darstellung. — Imago. — Meine frühesten Erlebnisse. Sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena.

Otto zur Linde (geb. 1873): Die Kugel. Eine Philosophie in Versen. Charon-Verlag, Berlin-Lichterfelde. — Gesammelte Werke. Ebenda. — Fantoccini Pierson, Dresden und Leipzig. — „Otto zur Linde.“ Von Rudolf Paulsen. Charon-Verlag, Berlin.

Rudolf Paulsen (geb. 1883): Das verwirklichte Bild. — Christus und der Wanderer. Gespräch. — Die hohe heilige Verwandlung. Gedichte. — Die kosmische Fibel. Gedichte. Sämtlich bei Haessel, Leipzig.

Rudolf Pannwitz (geb. 1881): Orplid. Erzählung. — Kosmos Atheos. — Das neue Leben. — Hymnen aus Widars Wiederkehr. — Staatslehre. — Trilogie des Lebens. — Logos und Bios. — Die Krisis der europäischen Kultur. Sämtlich bei Hans Carl, München-Feldafing.

Paul Scheerbart (geb. 1863): Das Paradies. Verlag deutscher Phantasten Berlin. — Der Kaiser von Utopia. — Roman. Eißelt, Berlin-Lichterfelde. — Die große Revolution. Roman. — Kometentanz. Astrale Pantomime. — Rakkox, der Billionär. Roman. Letztere im Insel-Verlag, Leipzig.

Alfred Mombert (geb. 1872): Der Glühende. Gedichtwerk. Friedrich, Leipzig. — Die Schöpfung. Ebenda. — Der Sonne Geist. Schuster & Löffler, Berlin. — Der himmlische Zecher. Ausgewählte Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. — Aeon. Dramatische Trilogie. Ebenda. — Musik der Welt aus meinem Werk. Ebenda. (Insel-Bücherei 181.) — Die Blüte des Chaos. Bruns, Minden. — Atair. Insel-Verlag, Leipzig.

Christian Morgenstern (1871—1914): Auf vielen Wegen. Gedichte. Schuster & Löffler, Berlin. — Ich und die Welt. Gedichte. Ebenda. — In Phantas Schloß. Gedichte. Taendler, Berlin. — Galgenlieder. B. Cassirer Berlin. — Palmström. Ebenda. — Einkehr. Piper, München. — Stufen. Ebenda.

Bei dieser Gelegenheit sei auf die weniger bekannten, aber tief sinnigsten Werke von Wilhelm Busch aufmerksam gemacht: „Hernach“ (Joachim-Verlag, München) und „Eduards Traum“ (Verlag Bassermann, München). In letzterem Werk verknüpfen sich die tiefsten philosophisch-mathematischen Spekulationen mit der Psychologie des Unterbewußtseins im Schlaf; auch sind darin eine Fülle soziologischer Betrachtungen enthalten, für die gleichfalls der Traum die Einkleidung bildet.

Theodor Däubler (geb. 1876): Das Sternenkind. Dichtungen. — Das Nordlicht. Epos. — Hesperien. — Hymne an Italien. — Mit silberner Sichel. — Der heilige Berg Athos. — Bestrickungen. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig.



Oskar Loerke (geb. 1884): Der längste Tag. Gedichte. S. Fischer, Berlin. — Der Oger. Roman. Hoffmann & Campe, Hamburg. — Der Turmbau. Roman. — Zeitgenossen aus vielen Ländern. Essays.

Armin T. Wegner (geb. 1886): Zwischen zwei Städten. Gedichte. — Antlitz der Städte. Gedichte. Beide Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Die Straße mit den tausend Zielen. Novellen. — Weg ohne Heimkehr. Martyrium in Briefen. — Das Geständnis. Roman. Letztere sämtlich Sibyllen-Verlag, Dresden.

Siebentes Kapitel

Die Heimatkunstabewegung

Louise v. François (1817—1893): Die letzte Reckenburgerin. Roman. Insel-Verlag, Leipzig, und Hesse & Becker, Leipzig. — Frau Erdmuthens Zwillingsöhne. — Stufenjahre eines Glücklichen. Roman. — Novellen. — Gesammelte Werke. 5 Bde. Letztere im Insel-Verlag, Leipzig.

Marie v. Ebner-Eschenbach (1830—1916): Dorf- und Schloßgeschichten. — Das Gemeindekind. Roman. — Die Unverständene auf dem Dorfe. Erzählung. — Aus Spätherbsttagen. Novellen. Sämtlich bei Paetel, Berlin.

Timm Kröger (1844—1918): Novellen. — Gesamtausgabe. 6 Bde. G. Westermann, Hamburg.

Johann Hinrich Fehrs (1838—1916): Maren. Roman. Westermann, Braunschweig. — Krieg und Hütte. Episch und lyrisch. — Lütt Hinnerk. Eine plattdeutsche Geschichte. Beide Lühr & Dircks, Garding. — Gesammelte Dichtungen. 4 Bde.

Adolf Bartels (geb. 1862): Die Dithmarscher. Historischer Roman. Lipsius & Tischer, Kiel und Leipzig. — Der Väter Erbe. Älteste deutsche Prosa. Evangelische Gesellschaft, Stuttgart.



Friedrich Lienhard (geb. 1865): Lebensfrucht. Gesamtausgabe der Gedichte. — Oberlin. Roman aus dem Elsaß. — Westmark. Roman aus dem Elsaß. — Wasgaufahrten. Ein Zeitbuch. — Thüringer Tagebuch. — Der Spielmann. Roman. — Gesammelte Werke in drei Reihen. Sämtlich bei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Gustav Frenssen (geb. 1863): Jörn Uhl. Roman. — Klaus Hinrich Baas. Roman. — Der Untergang der Anna Hollmann. Erzählung. — Die drei Getreuen. Roman. — Hilligenlei. Roman. — Lütte Witt. Roman. — Peter Moors Fahrt nach Südwest. — Der Pastor von Poggsee. Erzählung. — Briefe aus Amerika. — Otto Babendiek. Roman. — Dummhans. Roman. — Grübeleien. Erlebnisse und Bekenntnisse. — Möven und Mäuse. Grübeleien. — Chronik von Barlete. Sämtlich bei Grote, Berlin.

Wilhelm v. Polenz (1861—1903): Der Büttnerbauer. Roman. — Der Grabenhäger. Roman. — Gesammelte Dorfgeschichten. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.



Klara Viebig (geb. 1860): Kinder der Eifel. Novellen. — Rheinlandstöchter. Roman. — Das Weiberdorf. Roman. — Das Kreuz im Venn. Roman. — Franzosenzeit. Zwei Novellen. — Die goldenen Berge. Roman. — Die mit den tausend Kindern. — Vom Müller-Hannes. Erzählung. — Die Wacht am Rhein. Roman. — Unter dem Freiheitsbaum. Roman. — Das tägliche Brot. Roman. — Passion. Roman. — Die vor den Toren. Roman. — Ausgewählte Werke in 8 Bdn. Sämtlich Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — „Clara Viebig. Zeit und Jahrhundert.“ Von G. Scheuffler. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin 1927.

Helene Böhlau (geb. 1859): Ratsmädelgeschichten. Bruns, Minden. — Der Rangierbahnhof. Roman. Fontane, Berlin. — Irbies. Roman. Langen, München. — Das Haus zur Flamm. Roman. — Im Garten der Frau Maria Strom. Roman. Letztere sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin. — Gesammelte Werke. Ullstein, Berlin und Wien.

Isolde Kurz (geb. 1853): Italienische Erzählungen. Cotta, Stuttgart. — Die Stadt des Lebens. Seemann, Berlin und Leipzig. — Wandertage in Hellas. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Aus meinem Jugendland. Ebenda. — Traumland. Ebenda. — Legenden. Ebenda. — Nächte von Fondi. Roman. Beck, München. — Der Despot. Roman. Georg Müller, München. — Die Liebenden und der Narr. Roman. Ebenda. — Gesammelte Werke. 6 Bde. Ebenda. — Der Caliban. Roman. I. S. Schrag, Nürnberg. — Meine Mutter. R. Wunderlich, Tübingen. — Die Stunde des Unsichtbaren. Grethlein, Leipzig.

Anna Schieber (Schwäbin. Geb. 1867): Alle guten Geister. Roman. Salzer, Heilbronn. — Ludwig Fugeler. Entwicklungsroman. Ebenda. — Das große Ich. Roman. C. H. Beck, München.

Maria Waser (Schweizerin. Geb. 1878): Geschichte der Anna Waser. Roman. — Das Land unter Sternen. Roman eines Dorfes. Beide Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Schweizer Heimatdichter

Ernst Zahn (geb. 1867): Erni Behaim. Roman. — Herrgottsfäden. Roman. — Albin Indergand. Roman. — Die Clari-Marie. Roman. — Das zweite Leben. Roman. — Die Hochzeit des Gaudenz Orell. Roman. — „Die schönsten Erzählungen.“ — Brettspiel des Lebens. Roman. — Gesammelte Werke. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Jakob Christoph Heer (geb. 1859): An heiligen Wassern. Roman. — Der König der Bernina. Roman. — Der Wetterwart. Roman. — Felix Notvert. Roman. — Tobias Heider. Roman. — Erinnerungen. Sämtlich bei Cotta, Stuttgart-Berlin.

Jakob Bosshardt (1862—1924): Früh vollendet. Novellen. Haessel, Leipzig. — Erdschollen. Novellen und Skizzen. Ebenda. — Ein Rufer in der Wüste. — Neben der Heerstraße. Erzählungen. — Die Entscheidung und andere nachgelassene Erzählungen. — Auf der Römerstraße. Nachgelassene Jugenderinnerungen und Erzählungen. — Bausteine zu Leben und Zeit. — Gesammelte Erzählungen. 6 Bde. Sämtlich bei Grethlein, Zürich und Leipzig.

Heinrich Federer (1866—1927): Siehe Viertes Buch, Neuntes Kapitel: „Neukatholische Literatur.“ (Büchertafel Seite 481.)

Deutsche Heimatdichter

Otto Ernst (1862—1925): Asmus Semper. Romantrilogie. — Appelschnut. Humoristische Plaudereien. — Gesammelte Werke. 12 Bde. Sämtlich bei Staackmann, Leipzig.

Wilhelm Poeck (geb. 1866): Simon Kùlpers Kinder. Fischerroman. Verlag Grunow, Leipzig. — Tina Groot's Vermächtnis. Roman. Verlag Engelhorn, Stuttgart.

Gorch Fock (Pseudonym für Hans Kinau. Hamburger. Geb. 1880): Seefahrt ist Not. Roman. Verlag Glogau, Hamburg. — Schullengriepier und Tungenknieper. Finkenwärder Fischer- und Seegeschichten. Ebenda.

Helene Voigt-Diederichs (Schleswig-Holsteinerin. Geb. 1875): Drei Viertel Stund vor Tag. Roman. Verlag Eugen Diederichs, Jena. — Schleswig-Holsteiner Landleute. Ebenda. — Regine. Verlag Schaffstein, Köln.

Hermann Horn (Flensburger, aber in Süd- und Norddeutschland zu Hause. 1875—1904): Der arme Buchbinder. Roman

(in Schwaben spielend). — Die Mannschaft des Aolus. Roman. — Meer und Matrosen. Novellen. — Der junge Ringeisen. Roman. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin und Stuttgart.



Wilhelm Schussen (Schwabe. Geb. 1874): Vinzenz Faulhaber. Schelmenroman. — Hörschele, der Finkler u. a. Erzählungen. — Der rote Berg. Roman. Sämtlich bei Strecker & Schröder, Stuttgart.

Ludwig Finckh (Schwabe. Geb. 1876): Der Rosendoktor. Roman. — Rapunzel. Erzählung. — Der Bodenseher. Roman. — Mutter Erde. Gedichte. — Die Jakobsleiter. — Ahnenbüchlein. — Sonne am Bodensee. Ein Skizzenbuch. — Bricklebritt. Roman. — Das Vogelnest. — Die Reise nach Tripstrill. — Der Vogel Rock. — Urlaub von Gott. Erzählungen. — Ludwig-Finckh-Buch. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Heinrich Lilienfein (Schwabe. Geb. 1879): Die große Stille. Roman. — Das trunkene Jahr. Roman. Sämtlich bei Cotta, Stuttgart und Berlin.

Alfred Bock (Hesse. Geb. 1859): Wo die Straßen enger werden. Novellen. — Die Pflastermeisterin. Roman. — Der Flurschütz. Roman. — Hessenluft. Novellen. — Die Oberwälder. Roman. — Die harte Scholle. Roman. — Die leere Kirche. Roman. — Der Kuppelhof. — Der Elfenbeiner. Roman. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin. — Das fünfte Element. Roman. Weber, Leipzig. — Schicksale und Schelme. Limpert, Leipzig (ehem. Verlag der Deutschen Dichter-Gedächtnisstiftung). — Die Pariser. Roman aus Hessen. Deutsche Landbuchhandlung, Berlin.

Richard Knies (Rheinhesse. Geb. 1886): Der Schrei der Mutter. Hausen-Verlag, Saarlouis. — Die Herlishöfer und ihr Pfarrer. Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin und Stuttgart. — Sonderlinge von der Gasse. Tyrolia-Verlag, Innsbruck.

Paul Keller (Schlesier. Geb. 1873): Waldwinter. Roman. — Ferien vom Ich. Roman. — Die Insel der Einsamen. Geschichte. — Die alte Krone. Wendenroman. — Das letzte Märchen. Idyll. Sämtlich im Verlag Korn, Breslau und Leipzig.

Gustav Schröder (Schlesier. Geb. 1876): Der Brockhof und seine Frauen. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. — Die Bauern von Siedel. Roman. Ebenda. — Peter Lorenz. Verlag Hesse & Becker, Leipzig. — Flucht von der Murmanbahn. Verlag Grote, Berlin. — Der Schulze von Wolfenhagen. Roman. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Marthe Renate Fischer (Thüringerin. Geb. 1851): *Die Blötnertochter Roman*. Verlag Bonz, Stuttgart. — *Die kleine Helma Habermann Roman*. Ebenda

Heinrich Sohnrey (Sollinger. Geb. 1859): *Der Bruderhof*. — *Philipp Dubenkropfs Heimkehr*. — *Hütte und Schloß*. — *Die Leute aus der Lindenhütte*. Geschichten — *Robinson in der Lindenhütte*. Geschichten. Sämtlich Deutsche Landbuchhandlung, Berlin. — „Heinrich-Sohnrey-Buch.“ Ausgewählt und herausgegeben von Dr. Hans Rothardt. 1929. Ebenda.

Österreichische Heimatdichter

Peter Rosegger (Steiermärker. 1843—1918): *Erdsegen*. Kulturroman. — *Die Försterbuben Roman*. — *Als ich noch jung war*. Geschichten — *Heidepeters Gabriel*. Geschichte. — *Der Gottsucher*. Roman. — *Das ewige Licht*. Erzählung. — *Schriften des Waldschulmeisters*. Sämtlich bei Staackmann, Leipzig.

Wilhelm Fischer-Graz (Steiermärker. Geb. 1846): *Freude am Licht*. Roman. Verlag Meyer, Leipzig und Berlin. — *Das Haus der Wichtel u. a.* Erzählungen. Verlag Hesse & Becker, Leipzig.

Rudolf Hans Bartsch (Grazer. Geb. 1873): *Schwammerl*. Roman. — *Vom sterbenden Rokoko*. Novellen. — *Zwölf aus der Steiermark*. Roman. — *Die Haindlkinder*. Roman. Sämtlich bei Staackmann, Leipzig.

Joseph Friedrich Perkonig (Kärntner. Geb. 1890): *Ingrid Pan*. Verlag Speidel, Wien und Leipzig. — *Dorf am Acker*. Novellen. Verlag Beck, München.

Rudolf Haas (Deutsch-Böhme. Geb. 1877): *Matthias Triebel*. Studentenroman. — *Triebel, der Wanderer*. Studentenroman. Beide im Verlag Staackmann, Leipzig.

Adam Mueller-Guttenbrunn (Banater. Geb. 1852): *Es war einmal ein Bischof*. Roman. — *Joseph der Deutsche*. Roman. — *Die Glocken der Heimat*. Roman. — *Barmherziger Himmel*. Roman. Sämtlich im Verlag Staackmann, Leipzig.

Robert Michel (Dalmatier. Geb. 1876): *Die Häuser an der Dzamija*. Roman. Verlag S. Fischer, Berlin.

F. K. Ginzkey (Österreicher. Geb. 1871): *Der Wiesenzaun*. Erzählung. (Dürer-Novelle.) Verlag Staackmann, Leipzig.

Achstes Kapitel

Die neuromantische Generation

- Herbert Eulenberg** (geb. 1876): Deutsche Sonette. Rowohlt, Berlin. — Katinka, die Fliege. Roman. Wolff, München. — Sonderbare Geschichten. Ebenda. — Schattenbilder. — Letzte Bilder. B. Cassirer, Berlin. — Der Guckkasten. Schauspielerbilder. — Wir Zugvögel. Roman. — Zwischen zwei Frauen. Roman. — Zeitwende. Schauspiel. — Ausgewählte Werke. 5 Bde. Letztere sämtlich bei Engelhorn, Stuttgart.
- Richard Beer-Hofmann** (geb. 1866): Novellen. Freund & Jeckel, Berlin. — Der Graf von Charolais. Trauerspiel. Fischer, Berlin. — Jaakobs Traum. Dramatische Dichtung. Ebenda. — Schallied für Mirjam. Gedicht. Ebenda.
- Stefan Zweig** (geb. 1881): Silberne Saiten. Gedichte. Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig. — Angst. Novelle. Reclam, Leipzig. — Die frühen Kränze. Gedichte. — Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland. Novellen. — Drei Meister (Balzac, Dickens, Dostojewskij). Essays. — Der Kampf mit dem Dämon (Hölderlin, Kleist, Nietzsche). Essays. — Amok. Novellen. — Die Kette. Novellen. — Sternstunden der Menschheit. — Verwirrung der Gefühle. Novellen. — Gesammelte Gedichte. — Erinnerungen an Emil Verhaeren. — Josef Fouché. Letztere sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Abschied von Rilke. Eine Rede. Verlag Rainer Wunderlich, Tübingen.
- Felix Braun** (geb. 1883): Der unsichtbare Gast. Roman. Wegweiser-Verlag, Berlin. — Wunderstunden Erzählungen. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Die Taten des Herakles. Roman. Speidel, Leipzig. — Agnes Altkirchner. Roman. Insel-Verlag, Leipzig.
- Richard Schaukal** (geb. 1874): Meine Gärten. Gedichte. Schuster & Löffler, Berlin. — Tage und Träume. Gedichte. Tiefenbach, Leipzig. — Eros Thanatos. Novellen. — Vom Geschmack. — Heimat der Seele. Gedichte. — Die Märchen von Hans Börgers Kindheit. Letztere sämtlich bei Müller, München.
- Peter Altenberg** (1859—1919): Wie ich es sehe. — Was der Tag mir zuträgt. — Märchen des Lebens. — Auswahl aus meinen Büchern. — Neues Altes. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin.
- Karl Hans Strobl** (geb. 1877): Romantische Reise im Orient. Vita, Charlottenburg. — Madame Blaubart. Roman. Post & Obermüller, Leipzig. — Bismarck. Romantrilogie. — Die Kristallkugel. Novellen. — Das Geheimnis der blauen Schwerter. Roman. — Letztere sämtlich bei Staackmann, Leipzig.

Eduard Stucken (geb. 1865): Romanzen und Elegien. — Tristram und Isolt. Drama. — Die weißen Götter. Roman. — Larion. Roman. Sämtlich bei Reiß, Berlin. — Im Schatten Shakespeares. Roman. Horen-Verlag, Berlin.

Ernst Hardt (geb. 1876): Tantris, der Narr. Drama. — Gudrun. Trauerspiel. — An den Toren des Lebens. Novelle. — Gesammelte Erzählungen. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig.



Börries v. Münchhausen (geb. 1874): Balladen und ritterliche Lieder. — Das Herz im Harnisch. — Die Standarte. Gedichte. — Alte und neue Balladen und Lieder. Sämtlich bei Fleischel, Berlin. — Das Balladenbuch. Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin und Leipzig.

Lulu v. Strauß und Torney (geb. 1873): Reif steht die Saat. Balladen. Diederichs, Jena. — Der Jüngste Tag. Roman. Ebenda. — Das Fenster. Novellen. — Bauernstolz. Novellen. — Der Hof am Brink. Das Meerminneke. Novellen. — Lucifer. Roman. — Judas. Roman. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Agnes Miegel (geb. 1879): Gedichte. Cotta, Stuttgart. — Balladen und Lieder. — Gedichte und Spiele. — Geschichten aus Alt-Preußen. — Schöne Malone. — Gesammelte Gedichte. Letztere sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena.



Rudolf Borchardt (geb. 1877): Jugendgedichte. — Die Schöpfung aus Liebe. Gedichte. — Vermischte Gedichte. — Dante. Deutsch. — Poetische Erzählungen. — Verkündigung. Dramatisches Gedicht. — Ausgewählte Werke. 1900—1918. Sämtlich Rowohlt, Berlin. — Das Buch Joram. Insel-Verlag, Leipzig. (Insel-Bücherei 93.) — Das Gespräch über Formen und Platons Lysis. Zeitler, Leipzig. — Das hoffnungslose Geschlecht. Vier zeitgenössische Erzählungen. Horen-Verlag, Berlin. — Ewiger Vorrat deutscher Poesie. — Der Deutsche in der Landschaft. Beide Bremer Presse, München.



Rudolf G. Binding (geb. 1867): Die Geige. Novellen. — Der Opfergang. Novelle. Beide im Insel-Verlag, Leipzig. — Die Keuschheitslegende. Ebenda. (Insel-Bücherei 302.) — Unsterblichkeit. Novelle. — Ausgewählte und neue Gedichte. — Legenden der Zeit. — Reitvorschrift für eine Geliebte. — Aus dem Kriege. Weg einer Wandlung. Briefe und Tagebuchblätter. — Erlebtes Leben. — Rufe und Reden. Diese alle bei Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Stolz und Trauer. Gedichte. Tiedemann, Frankfurt a. M.

Drittes Buch: Das Zwischenspiel des Neuklassizismus

- Paul Ernst** (geb. 1866) als Dramatiker: *Demetrios*. — *Brunhild*. — *Ninon von Lenclos*. — *Ariadne*. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — *Gesammelte Schriften in 15 Bdn.* Georg Müller, München.
- Paul Ernst** als Novellist und Epiker: *Altitalienische Novellen*. Insel-Verlag, Leipzig. — *Der Tod des Cosimo*. Novellen. Meyer & Jessen, Berlin. — *Geschichten von Komödianten und Spitzbuben*. Novellen. *Geschichten aus dem Süden*. Novellen. — *Die Prinzessin des Ostens*. Novellistische Dichtungen. — *Die Hochzeit*. Novelle. — *Die Taufe*. — Novelle. — *Der Nobelpreis*. Novelle. — *Geschichten von deutscher Art*. — *Die selige Insel*. Roman. — *Das Kaiserbuch*. Epos. Sämtlich bei Georg Müller, München.
- Paul Ernst** als Romanschriftsteller: *Der schmale Weg zum Glück*. Roman. Georg Müller, München. — *Saat auf Hoffnung*. Roman. Ebenda. — *Der Schatz im Morgenbrotstal*. Roman. Horen-Verlag, Berlin.
- Paul Ernst** als Kunst- und Kulturkritiker: *Der Weg zur Form*. Essays. — *Ein Credo*. Essays. — *Zusammenbruch des Marxismus*. — *Zusammenbruch des Idealismus*. — *Zusammenbruch und Glaube*. — *Jugenderinnerungen*. — *Erdachte Gespräche*. — *Gesammelte Schriften*. Sämtlich bei Georg Müller, München.
- Wilhelm von Scholz** (geb. 1874): *Der Jude von Konstanz*. Drama. — *Der Besiegte*. Drama. — *Der Gast*. Drama. — *Meroe*. Drama. Sämtlich bei Hädeke, Stuttgart. — *Der Doppelkopf*. Eine Groteske für Marionetten. Horen-Verlag, Berlin. — *Das Herzwunder*. Mirakelspiel. Horen-Verlag. — *Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur*. Georg Müller, München. — *Minnesang*. Freie Nachdichtungen. Georg Müller, München. — *Deutsche Mystiker*. Horen-Verlag. — *Die Beichte*. Novellen. Müller, München. — *Die unsichtbare Bibliothek*. Ebenda. — *Zwischenreich*. *Neue Erzählungen*. Ebenda. — *Reise und Einkehr*. Ebenda. — *Städte und Schlösser*. „*Der Reise und Einkehr*“ Neue Folge. F. A. Perthes, Gotha. — *Der Bodensee*. *Wander-Tagebuch*. Georg Müller, München. — *Lebensdeutung*. *Einfälle*, *Erlebnisse*, *Erkenntnisse*. — *Perpetua*. Roman. — *Der Weg nach Ilok*. Roman. — *Gesammelte Werke*. 5 Bde. Letztere sämtlich im Horen-Verlag, Berlin. — *Das Wilhelm-von-Scholz-Buch*. Hädeke, Stuttgart.



- Hans Franck** (geb. 1879): *Pentagramm der Liebe*. Fünf Novellen. — *Meta Koggenpoord*. Roman. — *Septakkord*. Vier Novellen. — *Minnermann*. Roman. — *Kanzler und König*.

Drama. — Der Regenbogen. Siebenmalsieben Geschichten. — Recht ist Unrecht. Neun Novellen um eine Wahrheit. — Tor der Freundschaft. Roman. Sämtlich bei H. Haessel-Verlag, Leipzig. — Die Südseeinsel. Novelle. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, in der Novellensammlung „Der Falke“. — Jasper und Aline. Die Geschichte einer gefährdeten Ehe. Rainer Wunderlich-Verlag, Tübingen.

Viertes Buch: Ergebnisse der Neu- romantik

Erstes Kapitel

Die Kritik der bürgerlichen Lebensform

Otto Stoessl (geb. 1875): In den Mauern. Roman. Brod, Berlin. — Das Haus Erath. Roman. Bücherlese-Verlag, Paul List, Leipzig. — Egon und Danitza. — Sonjas letzter Name. — Negerkönigs Tochter. — Morgenrot. Roman. — Unterwelt. Novellen. — Sonnenmelodie. Letztere sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Menschendämmerung. Langen, München. — Adalbert Stifter. Essay. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Lebensform und Dichtungsform. Georg Müller, München. — C. F. Meyer. Essay. Verlag Brandus, Berlin.

Rudolf Huch (geb. 1862): Hohe Schule. Novellen. Meyer, Leipzig und Berlin. — Aus dem Tagebuch eines Höhlenmolches. Haessel, Leipzig. — Komödianten des Lebens. Fleischel, Berlin. — Die Rübenstedter. Roman. — Hans, der Träumer. — Wilhelm Brinkmeyers Abenteuer Letztere sämtlich bei Müller, München. — Spiel am Ufer. Roman. Wilh. Langewiesche, Ebenhausen b. München. — Aus einem engen Leben. Erinnerungen. B. Steffler, Leipzig.

Friedrich Huch (1873—1913): Mao. Roman. — Geschwister. Roman. — Wandlungen. Roman. Alle drei bei S. Fischer, Berlin. — Pitt und Fox. Die Liebeswege der Brüder Sintrup. Roman. Wilh. Langewiesche, Ebenhausen b. München. — Der Gast. Erzählungen. — Peter Michel. Roman. — Enzo. Ein musikalischer Roman. — Gesammelte Werke. 4 Bde. Letztere sämtlich erschienen in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Anhang

Vorwiegend Darstellung und Kritik der
internationalen bürgerlichen Gesellschaft

Otto Flake (geb. 1882): Die Romane um Ruland: 1. Feiertagskind (= Eine Kindheit); 2. Ruland; 3. Der gute Weg; 4. Villa U.S.A.; 5. Freund aller Welt. — Es ist Zeit. — Sommer-

roman. — Das Logbuch. Erzählungen. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Das neuantike Weltbild. Otto Reichl-Verlag, Darmstadt.

Zweites Kapitel

Die Nachfolge Thomas Manns

Otto Gysae (geb. 1877): Die Schwestern Hellwege. Roman. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin. — Abrechnung. Roman. Ebenda. — Edele Prangen. Roman. Langen, München. — Die silberne Tänzerin. Ebenda. — Höhere Menschen. Schauspiel. Ebenda. — Das Gesetz. Mosse, Berlin. — Schräge Strahlen. Mosaik, Berlin.

Arnold Zweig (geb. 1887): Familie Klopfer. Langen, München. — Geschichtenbuch. Ebenda. — Die Novellen um Claudia. Kiepenheuer, Berlin. — Frühe Fahrten. Erzählungen. — Der Regenbogen. Erzählungen. — Lessing, Kleist, Büchner. Essays. Letztere bei Spaeth, Berlin. — Der Streit um den Sergeanten Grischa. Roman. Kiepenheuer, Berlin.

Drittes Kapitel

Die Renaissance des historischen Romans

Hermann Löns (1866—1914): Der Werwolf. Eugen Diederichs, Jena. — Sämtliche Werke in 8 Bdn. Hrsg. von Friedrich Castelle. Hesse & Becker, Leipzig.

Max Brod (geb. 1884): Tycho Brahes Weg zu Gott. Roman. Wolff, München. — Rëubeni, König der Juden. Ebenda. — Ausgewählte Romane und Novellen. Wolff, Leipzig-Wien. — Zauberreich der Liebe. Roman. Zsolnay, Berlin.

Victor Meyer-Eckhardt (geb. 1889): Die Möbel des Herrn Berthélemy. Roman. — Die Gemme. Novellen. — Das Marienleben. Ein Zyklus. Sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena. Das Vergehen des Paul Wendelin. Piepenschnieder, Braunschweig.

Ina Seidel (geb. 1885): Das Labyrinth. Ein Georg-Forster-Roman. Eugen Diederichs, Jena. — Die Fürstin reitet. Erzählung. Rembrandt-Verlag, Berlin-Zehlendorf. — Renée und Rainer. Novellen. — Brömseshof. Eine Familiengeschichte. — Das Wunschkind. Roman. — Sterne der Heimkehr. Roman. — Weltinnigkeit. Gedichte. — Neue Gedichte. Letztere Werke erschienen sämtlich bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig.

Alfred Neumann (geb. 1895): Der Patriot. Drama. — Der Patriot. Erzählung. — Der Teufel. Roman. — Rebellen.

Roman. — Guerra. Roman. — Der Held. Roman. Sämtliche Werke erschienen in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig.

Lion Feuchtwanger (geb. 1884): Jud Süß. Roman. Drei Masken-Verlag, München. — Die häßliche Herzogin. Roman. — Der Erfolg. Roman. Beide bei Kiepenheuer, Berlin.

Otto Gmelin (geb. 1886): Temudschin, der Herr der Erde. Roman. — Das Angesicht des Kaisers. Roman. — Das neue Reich. Roman der Völkerwanderung. Sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena.

Richard Friedenthal (geb. 1896): Novellen (Winckelmann-Novelle). — Der Eroberer. Cortez-Roman. Beide Insel-Verlag, Leipzig.

Bruno Frank (geb. 1887): Tage des Königs (Friedrich d. Gr.). Novellen. — Trenck. Roman eines Günstlings. — Erzählungen (Bigram). — Zwölftausend. Schauspiel. — Politische Novelle. Sämtlich bei E. Rowohlt, Berlin.

Mirko Jelusich (geb. 1886): Caesar. Roman. Verlag Speidel, Wien.

Ricarda Huch (geb. 1864): Das Leben des Grafen Confalonieri. Insel-Verlag, Leipzig. — Der große Krieg in Deutschland. Ebenda. — Der Kampf um Rom. Roman. Ebenda. — Die Geschichten von Garibaldi. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig. — Im Alten Reich. Städtebilder. — Neue Städtebilder. Beide Grethlein & Co., Leipzig.

★

Erwin Guido Kolbenheyer (geb. 1878): Amor Dei. Ein Spinoza-Roman. — Meister Joachim Pausewang. Roman. — Die Kindheit des Paracelsus. Roman. — Das Gestirn des Paracelsus. Roman. — Das dritte Reich des Paracelsus. Roman. — Monsalvasch. „Roman eines Individualisten.“ — Ahalibama. Drei Erzählungen. — Das Lächeln der Penaten. Roman. Sämtliche Dichtungen sind erschienen bei Georg Müller, München. — Drei Legenden. Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg. — Klein-Rega. Eine Kinder-novelle. Callwey, München. — Lyrisches Brevier. Gedichte. — Kämpfender Quell. Gedichte und Erzählungen. G. Müller, München. — Stimme. Eine Sammlung von Aufsätzen (z. B. über Paneuropa, Jugend, Volk, Führer, Kunst). G. Müller, München.

★

Benno Rüttenauer (geb. 1855): Weltgeschichte in Hinterwinkel. Philipp Reclam, Leipzig. — Der Kardinal. Roman. — Prinzessin Jungfrau. Roman. — Pompadour. Historische Novellen. — Die Enkelin der Liselotte. Roman. — Graf Roger Rabutin. Roman. (Beichte eines Leichtfertigen.) Sämtlich bei Müller, München.

Viertes Kapitel

Das heimliche Deutschland

Hermann Stehr (geb. 1864): Auf Leben und Tod. Erzählungen. — Der Schindelmacher. Novelle. — Leonore Griebel. Roman. — Das letzte Kind. Novellen. — Der begrabene Gott. Roman. — Meta Konegen. Drama. — Drei Nächte. Roman. — Geschichten aus dem Mandelhause. — Abendrot. Novellen. — Der Heiligenhof. Roman. — Das Lebensbuch. Geschichten. — Die Krähen. Novellen. — Wendelin Heinelt. Märchen. — Peter Brindeisener. Roman. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Wanderer zur Höhe. Erzählungen. Österreichischer Bundesverlag, Wien. — Das entlaufene Herz. Geschichte vom Rauschen. — Der Geigenmacher. Eine Geschichte. — Mythen und Mären. — Nathanael Maechler. Roman. Sämtlich im Horen-Verlag, Berlin. — Gesammelte Werke in 9 Bdn. Horen-Verlag, Berlin.

Karl Röttger (geb. 1877): Wenn deine Seele einfach wird. G. Müller, München. — Tage der Fülle. Ebenda. — Lieder von Gott und dem Tod. Horen-Verlag, Berlin. — Haß. Drama. Georg Müller, München. — Das letzte Gericht. 6 Spiele vom Leben mit einem Nachspiel „Im Jenseits“. E. Matthes, Leipzig. — Simson. Drama. E. Matthes, Leipzig. — Der treue Johannes. Callwey, München. — Das Herz in der Kelter. Roman. — Christuslegenden. Georg Müller, München. — Der Eine und die Welt. Ebenda. — Das Gastmahl der Heiligen. Ebenda. — Die heilige Elisabeth. Legendenspiel. Callwey, München. — Die Heimkehr. Chr. Kaiser, München. — Gespaltene Seelen. Spiel. Müller, München. — Die sechs Schwäne. Märchenspiel. E. Matthes, Leipzig. — Der Schmerz des Seins. 3 Erzählungen. Ebenda. — Sehnsucht und Schicksal. Essays. Ebenda. — Die Allee. Novellen. G. Müller, München. — Stimmen im Raume. Novellen. Ebenda. — Zwischen den Zeiten. Erzählungen und Legenden. Ebenda. — Die Flamme. Essays. Ebenda. — Buch der Mysterien. Horen-Verlag, Berlin. — Die moderne Jesusdichtung. Klotz-Verlag, Gotha. — Die Religion des Kindes. G. Müller, München. — Buch der Liebe. Gedichte. Ebenda. — Auf Sommerwegen. Erzählungen. — Das Buch der Gestirne. (Bach, Rembrandt, Shakespeare, Hölderlin, Brentano u. a.). In Vorbereitung. Horen-Verlag.

Heinrich Wolfgang Seidel (geb. 1876): Der Vogel Tolidan. Neun Erzählungen. — Ameisenberg. — Die Varnholzer, ein Buch der Heimat. Roman. — Das vergitterte Fenster. Roman. — George Palmerstone. Die Geschichte einer Jugend. Sämtlich bei Grote, Berlin. — Der Mann im Alang. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Genie. Erzählungen. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin.

Hans Carossa (geb. 1878): Doktor Bürgers Ende. Tagebuch eines Arztes. — Die Flucht. Ein Gedicht aus Doktor Bürgers Nachlaß. — Rumänisches Tagebuch. — Eine Kindheit. Erzählungen. — Verwandlungen einer Jugend. — Gedichte. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Die unter dem Titel „Ostern“ veröffentlichten elf Gedichte gingen später in den Band „Gedichte“ ein.

Ernst Bacmeister (geb. 1874): Überstandene Probleme. — Innenmächte. Vier Schauspiele. Beide G. Müller, München.

Emanuel v. Bodman (geb. 1874): Gesammelte Werke. Bd. 1—5. Verlag Oskar Wöhrle, Konstanz. — Das hohe Seil. Novellen. L. Staackmann, Leipzig.

Karl Scheffler (geb. 1869): Der junge Tobias. Roman. Insel-Verlag, Leipzig. — Geist der Gotik. Ebenda.

Fünftes Kapitel

Die neuromantische Gesellschaft

Albrecht Schaeffer (geb. 1885): Attische Dämmerung. Gedichte. — Josef Montfort. Roman. — Gudula. Roman. — Elli. Roman. — Helianth. Roman. — Parzival. Epos. — Das Prisma. Novellen und Erzählungen. — Der goldene Wagen. Legenden und Mythen. — Die Geschichte der Brüder Chamade. Roman. — Kaiser Konstantin. Roman. — Mitternacht. Gesammelte Erzählungen. — Griechische Heldensagen. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Fidelio. Novelle. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Die Treibjagd. Novellen. Schaffstein, Köln. — Der göttliche Dulder. Epos. Insel-Verlag, Leipzig. — Dichter und Dichtung. Kritische Versuche. Insel-Verlag, Leipzig.



Zwischenbemerkung

Franz Nabl (geb. 1883): Hans Jäckels erstes Liebesjahr. (Nabls Jugendroman.) — Narrentanz. Novellen. — Ödhof. Bilder aus den Kreisen der Familie Arlet. Roman. — Das Grab des Lebendigen. Studien aus dem kleinbürgerlichen Leben. Roman. — Der Tag der Erkenntnis. Zwei niederösterreichische Erzählungen. — Die Galgenfrist. Eine erfundene und etwas aus der Form geratene Geschichte. Roman. Sämtlich in Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Trieschübel. Eine tragische Begebenheit in drei Aufzügen. Drama. Volksbühnen-Verlags- und Vertriebsgesellschaft, Berlin.

Sechstes Kapitel

Volkstum und Heimat

- Wilhelm Schäfer** (geb. 1868): Rheinsagen. — Dreiunddreißig Anekdoten. — Neue Anekdoten. — Gesammelte Anekdoten. — Die unterbrochene Rheinfahrt. — Karl Stauffers Lebensgang. — Lebenstag eines Menschenfreundes. Roman. — Rheinsagen. — Erzählende Schriften. 4 Bde. (Darin u. a. „Die Mißgeschickten“, „Die Halsbandgeschichte“, „Eine Chronik der Leidenschaft“). — Hölderlins Einkehr. Novelle. — Novellen. — Die 13 Bücher der deutschen Seele. — Huldreich Zwingli. Ein deutsches Volksbuch. — Der Hauptmann von Köpenick. Roman. (Auch in Volksausgabe erschienen.) Sämtlich erschienen bei Georg Müller, München.
- Wilhelm Schmidtbonn** (geb. 1876): Mutter Landstraße. Drama. — Der verlorene Sohn. Drama. — Die goldene Tür. Drama. — Der Graf von Gleichen. Drama. — Der Zorn des Achilles. Tragödie. — Ein Kind vom Himmel gefallen. Tragikomödie. — Der spielende Eros. Lustspiel. — Die Stadt der Besessenen. Drama. — Die Schauspieler. Lustspiel. — Die Fahrt nach Orplid. Drama. — Der Pfarrer von Mainz. Drama. — Maruf. Der tolle Jäger. Lustspiel. — Lobgesang des Lebens. Rhapsodie. — Uferleute. Geschichten. — Raben. Geschichten. — Der Garten der Erde. Märchen. — Der Wunderbaum. Legenden. — Geschichten von den unberührten Frauen. Novellen. — Die 70 Geschichten der Papageien. Nach dem Türkischen erzählt. — Die Flucht zu den Hilflosen. Erzählung. — Der Heilsbringer. Legende. — Mein Freund Dei. Denkmal eines jungen Lastträgers. Roman. Sämtlich Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin. — Der Geschlagene. Drama. Wolff, München. — Die unerschrockene Insel. Skizzen. Drei Masken-Verlag, München. — Hinter den sieben Bergen. Erzählungen. Reclam, Leipzig. — Das Glücksschiff. Erzählungen. Verlag „Die Lese“, Stuttgart.

Die Dichter des Südens

- Ludwig Thoma** (1867—1921): Altaich. — Agricola. — Der Wittiber. — Andreas Vöst. — Der Ruepp. — Werke. Sämtlich bei Langen, München.
- Josef Ruederer** (1861—1915): Die Fahnenweihe. Rupprecht, München. — Tragikomödie. Süddeutsche Monatshefte, München. — Morgenröte. Bondi, Berlin. — München. Krabbe, Stuttgart.
- Lena Christ** (1882—1920): Lausdirndlgeschichten. Mörike, München. — Matthias Bichler. Roman. — Rumplhanni. Erzählung. — Lebensgeschichte einer Überflüssigen. — Erinnerungen. Letztere sämtlich bei Langen, München.

Oskar Maria Graf (geb. 1894): Bayerisches Lesebücherl. — Chronik von Flechting. Bauernroman. — Finsternis. Novellen. — Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis aus diesem Jahrhundert. — Kalendergeschichten. Alle diese Werke sind erschienen im Drei Masken-Verlag, München. — Wunderbare Menschen. Heitere Chronik einer Arbeiterbühne. — Die Heim-suchung. Roman. — Diese beiden Bücher sind erschienen bei I. Engelhorn, Stuttgart.



Emil Gött (1864—1908): Gesammelte Werke. Herausgegeben von R. Woerner. 3 Bde. (1. Gedichte, Sprüche, Aphorismen; 2. Der Schwarzkünstler, Edelweiß; 3. Mauserung, Fortunas Biß). — Kalendergeschichten. — M. U.: „Emil Gött. Sein Anfang und sein Ende. Aufzeichnungen seiner Mutter.“ — Tagebücher und Briefe. Herausgegeben von Roman Woerner. 3 Bde. Sämtlich bei C. Beck, München.

Hermann Burte (Pseudonym für Hermann Strübe. Geb. 1879): Wiltfeber, der ewige Deutsche. Roman. Verlag Sarasin, Leipzig. — Simson. Schauspiel. — Katte. Schauspiel. Haessel, Leipzig.

Hermann Hesse (geb. 1877): Peter Camenzind. Roman. — Unterm Rad. Roman. — Diesseits, Erzählungen. — Nachbarn. Erzählungen. — Gertrud. Roman. — Umwege. Erzählungen. — Roßhalde. Roman. — Knulp. Erzählungen. — Aus Indien. — Siddhartha. Eine indische Dichtung. — Demian. Roman. — Der Steppenwolf. Roman. — Narziß und Goldmund. Roman. — Märchen. — Ausgewählte Gedichte. — Trost der Nacht. Gedichte. — Betrachtungen. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Blick ins Chaos. — Zarathustras Wiederkehr.

Jakob Schaffner (geb. 1875): Die Erhöferin. Roman. — Konrad Pilater. Roman. — Der Bote Gottes. Roman. — Der Dechant von Gottesbüren. — Die Weisheit der Liebe. Roman. — Kinder des Schicksals. Roman. — Johannes. Roman. — Das Wunderbare. Roman. — Die Brüder. Erzählungen. — Die letzte Synode. — Die Glücksfischer. Roman. — Das große Erlebnis. Roman. — Der Mensch Krone. Roman. — Föhnwind. Novellen. — Der Kreislauf. Gedichte. Sämtlich Union Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Die Schürze. Novelle. I. Engelhorn, Stuttgart. — Der Kreiselspieler. Propyläen-Verlag, Berlin.

Emil Strauß (geb. 1866): Menschenwege. Erzählungen. — Der Engelwirt. Schwabengeschichte. — Freund Hein. Lebensgeschichte. — Kreuzungen. Roman. — Hans und Grete. Novellen. — Der Spiegel. Erzählung. — Der Schleier. Geschichten. — Hochzeit. Drama. Sämtlich bei Georg Müller, München. — Vaterland. Drama. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Die Dichter des Westens

Wilhelm Vershofen (geb. 1878): Der Fenriswolf. Eine Finanznovelle. — Das Weltreich und sein Kanzler. — Tyll Eulenspiegel. — Erlösung. Sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena. — Swennenbrügge. Das Schicksal einer Landschaft. Verlag W. Gericke, Siegburg (Rheinland).

Josef Winckler (geb. 1861): Der tolle Bomberg. Ein Schelmenroman. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin. — Der tolle Bomberg. Jugendausgabe. Fr. A. Perthes, Gotha. — Trilogie der Zeit. Novellen. Greifen-Verlag, Rudolstadt. — Irrgarten Gottes. Gedicht. Eugen Diederichs, Jena. — Der tolle Fritz. Verlag Carl Schünemann, Bremen. — Doktor Eisenbart. Roman. — Pumpernickel. — Im Teufelssessel. Erzählungen. Letztere sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Im Banne des Zweiten Gesichtes. Schicksale und Gestalten um Haus Nyland (= Pumpernickel). Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin.

Winckler gehört zum Kreis der „Werkleute auf Haus Nyland“, dem u. a. auch Vershofen, Kneip, Lersch und Bröger nahestehen.

Heinrich Lersch (geb. 1889): Deutschland. Lieder. Eugen Diederichs, Jena. — Abglanz des Lebens. Dichtungen. Volksvereins-Verlag, München-Gladbach. — Der Mensch im Eisen. Gesänge von Volk und Werk. — Manni. Geschichten von meinem Jungen, aufgeschrieben vom Vater. Beide Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Der grüne Wald. Erzählungen. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin. — Neue Erzählungen und Gedichte. Orplid-Verlag, München-Gladbach. — Hammerschläge. Prosabuch. Ein Kesselschmiedleben in Geschichten. Adolf Sponholtz-Verlag, Hannover. — Das Land. Gedanken aus der Heimat. Sekr. Soz. Studentenarbeit, München-Gladbach.

Jakob Kneip (geb. 1881): Auswahl und Einführung von Heinrich Saedler. Führer-Verlag, München-Gladbach. — Bekenntnis. Eugen Diederichs, Jena. — Der lebendige Gott. Erscheinungen, Wallfahrten und Wunder. Ebenda. — Hampit, der Jäger. Ein fröhlicher Roman. Horen-Verlag, Berlin. — Das Mirakel. Saaleck-Blätter, Köln.

Karl Bröger (geb. 1886): Deutschland. Ein lyrischer Gesang. Wöhrle, Konstanz — Kriegsgedichte. Eugen Diederichs, Jena. — Die Flamme. Gedichte. Ebenda. — Der Held im Schatten. Roman. Ebenda. — Die vierzehn Nothelfer. Legenden. Heyder, Berlin-Zehlendorf. — Jakob auf der Himmelsleiter. Dietz, Berlin. — Bunker 17. Kriebsroman. Eugen Diederichs, Jena.

Josef Ponten (geb. 1883): Siebenquellen. Roman. — Jungfräulichkeit. Novelle. — Der babylonische Turm. Roman. — Der

Meister. Novelle. — Der Knabe Vietnam. Novelle. — Die Uhr von Gold. Novelle. — Die Bockreiter. Novelle. — Der Jüngling in Masken. Fünf Erzählungen aus einem reifenden Leben. — Die Studenten von Lyon. Roman. — Wolga, Wolga (erster Band des Werkes „Volk auf dem Wege“, Roman der deutschen Unruhe). — Studien über Alfred Rethel. Sämtlich bei Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig. — Die luganesishe Landschaft. Verlag C. Schünemann, Bremen. — Europäisches Reisebuch. — Griechische Landschaften. Beide Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig.

Die Dichter des Nordens

Wilhelm Scharrelmann (geb. 1875): Piddl Hundertmark. Roman. Fleischel, Berlin. — Friesische Märchen. Von W. Scharrelmann u. a. Heine, Wilhelmshaven. — Rund um St. Annen. Roman. — Täler der Jugend. Roman. — Jesus, der Jüngling. — Die erste Gemeinde. Letztere sämtlich bei Quelle & Meyer, Leipzig. — Das Fährhaus. Roman. Karl Hinstorff, Wismar.

Hans Friedrich Blunck (geb. 1888): Feuer im Nebel. Novelle. Janssen, Hamburg. — Hein Hoyer. Roman. Georg Müller, München. — Berend Fock. Roman. Ebenda. — Stelling Rotkinsohn. Roman. Ebenda. — Peter Ohles Schatten. Ebenda. — Märchen von der Niederelbe. 2 Bde. — Streit mit den Göttern. Die Geschichte Weland's des Flegiers. Roman. — Kampf der Gestirne. Ein Steinzeit-Roman. — Gewalt über das Feuer. Eine Sage von Gott und Mensch. — Die Weibsmühle. Ein Roman aus Brasilien. — Die Erwartung. Gedichte. Letztere alle bei Eugen Diederichs, Jena. — Volkswende. Roman dieser zwei Jahrzehnte. Zugleich Versuch einer Chronik. Verlag Carl Schünemann, Bremen.

Zur wissenschaftlichen Erschließung der Kultur der Vorzeit siehe das Werk „Der Aufstieg der Menschheit“ von Herman Wirth (Eugen Diederichs, Jena 1929). Siehe auch Büchertafel Seite 474.

Friedrich Griese (geb. 1890): Ur. Eine deutsche Passion. Delphin-Verlag, München. — Feuer. Roman. Hinstorffsche Verlagsbuchhandlung, Wismar. — Das Korn rauscht. Erzählungen. Friedrich Lintz, Trier. — Alte Glocken. Roman. Ebenda. — Die letzte Garbe. Erzählungen. Quitzow-Verlag, Lübeck. — Tal der Armen. Roman. Ebenda. — Winter. Roman. Ebenda. — Sohn seiner Mutter. Roman. C. Schünemann, Bremen. — Wittvogel. Erzählung. Reclam, Leipzig. — Der ewige Acker. Roman. Carl Schünemann, Bremen.

Hermann Löns: Dahinten in der Heide. Roman aus der Lüneburger Heide. Sponholtz, Hannover. — Der letzte Hans-

bur. Roman. Ebenda. — Haidbilder. Ebenda. — Sämtliche Werke. Hesse & Becker, Leipzig.



Schatzkammer. Norddeutsches Jahrbuch. Herausgegeben von Wilhelm Scharrelmann. 1925 ff. (Sammlung norddeutscher Prosa und Poesie.) C. Schünemann, Bremen.

Die Dichter des Ostens

Arnold Ulitz (geb. 1888): Die vergessene Wohnung. — Die ernsthaften Toren. Novellen. — Die Narrenkarosse. Novellen. — Ararat. Roman. — Das Testament. Roman. — Die Bärin. Roman. — Barbaren. Roman. — Christine Munk. Roman. — Der Bastard. Roman. — Gedichte. Sämtlich bei Albert Langen, München. — Aufruhr der Kinder. Roman. — Words. Roman. Diese beiden im Propyläen-Verlag, Berlin.

Will-Erich Peuckert (geb. 1891): Die brennende Welt. Gedichte. Reiß, Berlin. — Luntroß. Roman. Eugen Diederichs, Jena. — Die Rosenkreutzer. Zur Geschichte einer Reformation. Ebenda. — Das Leben Jacob Böhmes. Ebenda. — Schlesische Volkskunde. Ebenda. — Zwei Lichte in der Welt. Erzählungen. Ebenda. — Herausgeber der „Schlesischen Sagen“. Ebenda. — Noack oder der Hungerleider. Roman. Südostdeutscher Verlag, Breslau. — Deutsche und nordische Volksballaden. Wendt & Klauwell, Langensalza. — Landfahrer. Ein Wander- und Reisebuch im Riesengebirge. Ebenda.

Carl Hauptmann (1858—1921): Mathilde. Roman. — Einhart der Lächler. Roman. — Die armseligen Besenbinder. Märchen in 5 Akten. — Ismael Friedmann. Roman. — Krieg. Ein Tedeum. — Schicksale. Novellen. — Rübezahl-Buch. — Tobias Buntschuh. Tragödie. — Tantaliden. Eine Roman-dichtung. — Gesammelte Briefe. Herausgegeben von Will-Erich Peuckert. Sämtlich im Horen-Verlag, Berlin. — Aus meinem Tagebuch. Callwey, München. — Die Bergschmiede. Drama. Ebenda. — Gesammelte Werke. Herausgegeben von Will-Erich Peuckert. Horen-Verlag, Berlin.

Axel Lübke (geb. 1880): Deutsches Antlitz. Gedichte. Matthes, Leipzig. — Menschen und andere Mächte. Erzählungen. Ebenda. — Phönix. Roman. Ebenda. — Gottes Geheimnis über meiner Hütte. Roman. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Der Kainsgrund. Roman. — Das gefangene Gefängnis. Tragische Schicksalsnovellen. — Wandlungskünstler. Erzählung. Diese drei bei I. Engelhorn, Stuttgart.

Frank Thieß (geb. 1890): Angelika ten Swaart. Roman. — Die Verdammten. Roman. — Der Leibhaftige. Roman. — Der

Kampf mit dem Engel. Novellen. — Das Tor zur Welt. Roman. — Abschied vom Paradies. Roman. — Frauenraub. Roman. — Das Gesicht des Jahrhunderts. Essays. — Erziehung zur Freiheit. Sämtlich I. Engelhorn, Stuttgart.

Österreichische Dichter

soweit sie nicht im Kapitel „Heimatkunstabewegung“ und in anderen Kapiteln erwähnt sind.

Oskar Jellinek (Mähre. Geb. 1886): Die Mutter der Neun. Novelle. — Das ganze Dorf war in Aufruhr. Novellen. Mährische Dorfgeschichten. Beide bei P. Zsolnay, Berlin und Wien.

Friedrich v. Gagern (geb. 1882): Die Wundmale. Roman. — Ein Volk. Roman. — Die Straße. Roman. Alle bei Staackmann, Leipzig. — Das Grenzerbuch. Von Pfadfindern, Häuptlingen und Lederstrümpfen. Parey, Berlin.

Gustav Renker (Kärntner. Geb. 1889): Der sterbende Hof. Roman. — Das Volk ohne Heimat. Roman. Beide bei Staackmann, Leipzig.

Siebentes Kapitel

Ferne und Fremde

Waldemar Bonsels (geb. 1881): Der tiefste Traum. Roman. — Wartalun. Roman. — Die Biene Maja und ihre Abenteuer. — Himmelsvolk. Ein Märchen von Blumen, Tieren und Gott. — Mario und die Tiere. — Mario und Gisela. — Sämtlich bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Indienfahrt. — Menschenwege. Roman. — Eros und die Evangelien. Roman. Letztere sämtlich bei Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Das dichterische Werk. Erste wohlfeile Gesamtausgabe. 3 Bde. Verlag C. Reißner, Dresden.

Max Dauthendey (1867—1918): Lingam. Asiatische Novellen. — Die acht Gesichter am Biwasee. — Raubmenschen. Roman. — Geschichten aus den vier Winden. Novellen. — Das Märchen der heiligen Nächte im Javanerlande. — Erlebnisse auf Java. (Aus Tagebüchern.) — Letzte Reise. (Aus Tagebüchern, Briefen und Aufzeichnungen.) — Geist meines Vaters. (Aufzeichnungen.) — Gedankengut aus meinen Wanderjahren. 2 Bde. — Gesammelte Werke. 6 Bde. Sämtlich bei A. Langen, München.

Willy Seidel (geb. 1887): Der Garten des Schuchan. Novellen. — Der Sang der Sakije. Roman. — Der Buschhahn. Roman. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Yali und sein weißes Weib. Insel-Bücherei. — Die ewige Wiederkunft. Ein

Buch exotischer Schicksale. Novellen. Propyläen-Verlag, Berlin. — Der neue Daniel. Roman. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin. — Der Gott im Treibhaus. Roman. Buchenau & Reichert, Berlin. — Schattenpuppen. Ein Roman aus Java. A. Langen, München. — Alarm im Jenseits. Zwei Novellen. Propyläen-Verlag, Berlin. — Der Uhrenspuk. Novelle. Weltgeistbücher-Verlag, Berlin. — Die magische Laterne des Herrn Zinkeisen. Roman G. Müller, München. — Larven. Novelle. A. Langen, München.

Hans Grimm (geb. 1875): Südafrikanische Novellen. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Der Gang durch den Sand. Novellen. A. Langen, München. — Die Olewagen-Saga. Erzählung. Ebenda. — Der Ölsucher von Duala. Ullstein, Berlin-Wien. — Volk ohne Raum. Roman. 2 Bde. — 13 Briefe aus Südwest. — Das deutsche Südwest-Buch. — Der Richter in der Karu und andere Geschichten. Letztere sämtlich bei A. Langen, München.

Alfons Paquet (geb. 1881): Lieder und Gesänge. G. Grote, Berlin. — Auf Erden. Gedichte. — Held Namenlos. Eugen Diederichs, Jena. — Drei Balladen. Drei Masken-Verlag, München. — Limo, der große beständige Diener. Drama. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Fahnen. Drama. Drei Masken-Verlag, München. — Sturmflut. Drama. Volksbühnen-Verlag, Berlin. — William Penn. Drama. — Kamerad Fleming. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. (Jetzt Deutsche Buchgemeinschaft.) — Erzählungen an Bord. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — Die Prophezeiungen. Roman. Drei Masken-Verlag, München. — Lusikas Stimme. Erzählung. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Ausblick auf das Meer. Erzählungen. Fleischhauer & Spohn, Stuttgart. — Anatolien und seine deutschen Bahnen. Münchener Verlagsgesellschaft. — Südsibirien und die Nordwestmongolei. G. Fischer, Jena. — Asiatische Reibungen. Süddeutsche Verlagsanstalt, München. — Li oder Im neuen Osten. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. — In Palästina. Drei Masken-Verlag, München. — Die jüdischen Kolonien. Deutsche Orientbücherei, Kiepenheuer, Potsdam. — Im kommunistischen Rußland. Eugen Diederichs, Jena. — Der Geist der russischen Revolution. Wolff, Leipzig. — Der Rhein als Schicksal. Friedrich Cohen, Bonn. — Der Rhein, eine Reise. Frankfurter Sozietäts-Druckerei, Frankfurt a. M. — Delphische Wanderung. Drei Masken-Verlag, München. — Städte, Landschaften, Ewige Bewegung. Ein Roman ohne Helden. Deutsche Dichter-Gedächtnisstiftung, Hamburg. — Ku-Hung-Ming, Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. Eugen Diederichs, Jena. — Die neuen Ringe. Essays. Frankfurter Sozietäts-Druckerei, Frankfurt a. M. — Rom oder Moskau. Drei Masken-Verlag, München. — W. Steinhausen, Aus meinem Leben. Furcht-Verlag, Berlin.

Achstes Kapitel

Die Renaissance der alten Romantik

Leo Frobenius (geb. 1873): Das sterbende Afrika. Recht, München. — Das unbekannte Afrika. Beck, München. — Paideuma. Ebenda. — Das schwarze Dekameron. Vita, Berlin-Charl. — Afrikanisches Heldentum. Union, Stuttgart. — Der Kopf als Schicksal. Wolff, München. — Erlebte Erdteile. Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt a. M. — Und Afrika sprach. Vita, Berlin. — Vom Kulturreich des Festlandes. Societäts-Druckerei, Frankfurt a. M.



Herman Wirth (geb. 1885 in Utrecht, Universitätsprofessor, zur Zeit in Marburg). „Der Aufgang der Menschheit. Untersuchungen zur Geschichte der Religion, Symbolik und Schrift der atlantisch-nordischen Rasse.“ Textband I: Grundzüge. Mit 68 Textabbildungen, 28 Bildbeilagen und einem Schrifttafelanhang. Eugen Diederichs-Verlag, Jena. 1928. — In Vorbereitung der zweite Band „Urglaube der Menschheit“ und das Buch „Nordamerika, die Alte oder die Neue Welt“. Zur Einführung dient die kleine Schrift „Was ist Deutsch?“ Alle bei Eugen Diederichs, Jena. — Wirth gelang es zum ersten Male, durch Vergleichung sämtlicher ältester Schriftdenkmäler der Menschheit, vieler tausender kultsymbolischer Zeichen bei Indianern, Chinesen, Indern, Ägyptern, Germanen (Runen!), der Höhlenzeichnungen der Steinzeitmenschen und anderen einen Sinn zu bringen, der eine hochentwickelte, der gesamten Menschheit angehörige abstrakte Religion offenbart, einer Religion, die im Rhythmus des Kosmos, der Jahreszeiten, von „Stirb und werdel“ lebte und die — da sie mit der Sonnenstellung im Norden zusammenhängt — nur im Norden entstehen konnte. Die von Rasmussen entdeckten „blonden Eskimo“ haben diese Tradition unmittelbar noch heute. Die Entstehung sämtlicher Schriftarten der Erde ist — wie Herman Wirth an Tausenden von Belegen zeigt — auf diesen etwa 10 000 bis 50 000 Jahre alten Urglauben der Menschheit zurückzuführen. Alle späteren großen Offenbarungen (auch Buddhismus und Christentum) sind nur Reformationen oder Renaissance dieser Urreligion des Nordatlantischen Menschen. Mit dem Ergebnis der ungeheuer umfangreichen kultsymbolischen Schrift- und Sprachuntersuchung Wirths stimmen die neuesten Resultate auf den Gebieten der prähistorischen Forschung, der „Wissenschaft vom Spaten“, sowie der geographischen Forschung (Wegener: „Entstehung der Kontinente und Ozeane“!), sowie auch der Medizin (blutsereologische Untersuchung, Blutgruppen!) überein. Alle weisen darauf hin, daß die Wiege der Menschheit nicht, wie man seit der indologischen Sprachwissenschaft der alten Romantik annahm, im Osten liegt,

sondern im Nordwesten von Europa, und zwar noch weiter (nach Amerika zu!), als man es seit Kossinna oder Schuchardt annahm, die um das Ostseegebiet oder in Frankreich den Ausgangsherd der ältesten Völkerwanderungen annahmen. In Wirth erfüllt sich nicht nur die große sprachwissenschaftliche Auffassung Wilhelm von Humboldts; Mit Wirths ungeheuerlichem Tatsachenmaterial und mit seinen bahnbrechenden genialen Ideen wird sich das 20. Jahrhundert gründlich auseinanderzusetzen haben! Erst in 30 bis 60 Jahren wird sein Werk — ähnlich dem Vorgang Nietzsches — in der ganzen Menschheit die Beachtung und richtige Einstellung gefunden haben, die ihm als von einem der wenigen überragenden Geister, die nur alle paar Jahrhunderte kommen, gebührt. — Wirth geht als gebürtiger Flame ganz im deutschen Wesen auf. Er hat ursprünglich Musikwissenschaft studiert und eine interessante Abhandlung über den „Untergang des niederländischen Volksliedes“ geschrieben. Eine Zeitlang dozierte er niederländische Philologie an der Universität Berlin.



Richard Benz: Die deutschen Volksbücher. Diederichs, Jena. — Alte deutsche Legenden. Ebenda.

Märchen und Sagen: Märchen der Weltliteratur. Hrsg. von Fr. v. d. Leyen und Paul Zaunert. — Deutscher Sagenschatz. — Deutsche Volkheit. Eine Bücherreihe in 14 Abteilungen, die die Schätze deutscher Volksüberlieferung lebendig zu machen sucht. Sämtlich bei Diederichs, Jena.

Deutsche Mystik: Meister Eckhart: Reden der Unterweisung. Übertragen von Josef Bernhart. Beck, München. — Meister Eckhart: Schriften und Predigten. Hrsg. von Büttner. Diederichs, Jena. — Heinrich Seuse: Deutsche Schriften. Ebenda. — Mechtild von Magdeburg. Das fließende Licht der Gottheit. Oesterheld, Berlin. (Deutsche Mystiker 2.)

Nordische Renaissance: Sammlung Thule. Altnordische Dichtung und Prosa. Diederichs, Jena. — Nordische Bücher. Sammlung nordischer Literatur. Hrsg. von Heinrich Goebel. Haessel, Leipzig. — Karl Wolfskehl und Friedrich v. d. Leyen: Älteste deutsche Dichtungen. Insel-Verlag, Leipzig.

Frühgermanentum: 1. Das alte Germanien. Die Nachrichten der griechischen und römischen Schriftsteller. Von Wilhelm Capelle. 2. Die Helden der Völkerwanderungszeit. Von Ludwig Wolff. 3. Die christliche Frühzeit Deutschlands in den Berichten über die Bekehrer (Die irisch-fränkische Mission, Die angelsächsische Mission). Von Heinrich Timerding. — Der Eingang des Christentums in das deutsche Wesen. Von F. W. Schaafhausen. Sämtlich bei Eugen Diederichs,

Jena. — Außerdem Hans Naumann: „Frühgermanentum. Heldenlieder und Sprüche“ (Piper, München) und Gustav Neckel: „Germanisches Wesen in der Frühzeit. Eine Auswahl aus Thule.“ Mit Einführung (Eugen Diederichs, Jena).

Bücher des Mittelalters. Herausgegeben von Friedrich von der Leyen. 1. Goswin Frenken: Wunder und Taten der Heiligen. 2. Werner Schwartzkopff: Sagen und Geschichten aus dem alten Frankreich und England. 4. Ernst Tegethoff: Märchen, Schwänke, Fabeln. Insel-Verlag, Leipzig.

Deutsche Vergangenheit. Zeitgenössische Quellen. Von Johannes Bühler. Insel-Verlag, Leipzig. 9 Bde. 1. Die Germanen in der Völkerwanderung. 2. Klosterleben im Mittelalter. 3. Das deutsche Geistesleben im Mittelalter. 4. Das Frankenreich. 5. Die sächsischen und salischen Kaiser. 6. Die Hohenstaufen. 7. Ordensritter und Kirchenfürsten. 8. Fürsten und Ritter. 9. Bauern, Bürger, Hansa.

Deutsche Volkheit und Deutsche Stammeskunde. Beide Eugen Diederichs, Jena.

Hanz Benzmann: Die deutsche Ballade. Eine Auslese der gesamten deutschen Balladen-, Romanzen- und Legenden-Dichtung. Verlag Hesse & Becker, Leipzig.

Will Vesper: Aus tausend Jahren. Deutsche Balladen und historische Lieder. Haessel, Leipzig.

Friedrich Wolters: Hymnen und Lieder der christlichen Zeit. Übertragungen. 3 Bände. Bondi, Berlin.

Paul v. Winterfeld: Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. In deutschen Versen von Paul von Winterfeld. Hrsg. und eingeleitet von Hermann Reich. Beck, München.

Mittelateinische Literatur: Gesta Romanorum. Das älteste Märchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters. Hrsg. von Hermann Hesse. Insel-Verlag, Leipzig. — Legenda aurea. Die goldene Legende der Heiligen. Nach schriftlichen Zeugnissen und mündlicher Überlieferung erzählt von Voragine. Übers. von E. Jaffé. Bard, Berlin.

Mittelhochdeutsche Literatur: Spielmannsgeschichten. Hrsg. von Paul Ernst. Müller, München. — Deutsche Märchenspiele. Heft 1—10. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Deutsche Volksspiele des Mittelalters. Ebenda. — Des Knaben Wunderhorn. Ausgew. von Friedrich Ranke. Insel-Verlag, Leipzig. — Der Lindenbaum. Deutsche Volkslieder. Auswahl von Hermann Hesse, Martin Lang und Emil Strauß. — Der Zupfgeigenhansl. Hrsg. von Breuer. — Tandarahei. Ein Buch deutscher Lieder aus acht Jahrhunderten. Volksvereins-Verlag, München-Gladbach.

Walter Unus: Deutsche Lyrik des Barocks. Reiß, Berlin.

- Ricarda Huch:** Blütezeit und Verfall der Romantik. Haessel, Leipzig.
- Rudolf Haym:** Die Romantische Schule. Besorgt von Oskar Walzel. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- Wilhelm Dilthey:** Das Erlebnis und die Dichtung (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin). Verlag Teubner, Leipzig.
- Oskar Walzel:** Deutsche Romantik. Teubner, Leipzig. — Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Insel-Verlag, Leipzig.
- Fritz Strich:** Klassik und Romantik. Meyer & Jessen, München.
- Friedrich Gundolf:** Romantiker. Verlag H. Keller, Berlin.
- Josef Nadler:** Die Berliner Romantik. E. Reiß, Berlin.
- H. A. Korff:** Humanismus und Romantik. Die Lebensauffassung der Neuzeit und ihre Entwicklung im Zeitalter Goethes. Verlag I. I. Weber, Leipzig.
- Max Wieser:** Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker des 18. Jahrhunderts. Eine Seelen- und Geistesgeschichte der vor-klassischen und vorromantischen Zeit. Leopold Klotz-Verlag, Gotha.
- Max Wieser:** Peter Poiret (1646—1719). Der Vater der romanischen Mystik in Deutschland. Zum Ursprung der Romantik in Deutschland. Georg Müller, München 1931.
- Georg Mehlis:** Die deutsche Romantik. (Einführung: Die romantische Bewegung, Das romantische Kulturbewußtsein, Die Philosophie und Dichtung der Romantik.) Röhl & Co.,
- Alois Stockmann:** Die deutsche Romantik. Ihre Wesenszüge und ihre ersten Vertreter. (Novalis, Tieck, Friedrich und Wilhelm Schlegel.) Einführung. Verlag Parcus & Co., München.
- Ernst Ludwig Schellenberg:** Das Buch der deutschen Romantik. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen. (Querschnitt durch alle romantischen Bestrebungen in Literatur, Malerei, Musik usw.) A. Bermühler, Berlin-Lichterfelde.
- Aus der Frühzeit der Romantik.** (Briefe an W. und F. Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher, Steffens u. a.) B. Behrs Verlag, Berlin.
- Werner Mahrholz:** Religiöse Lyrik der Klassik und Romantik. Ausgewählt und herausgegeben von Werner Mahrholz. Verlag Parcus & Co., München.
- Romantik-Land:** Ein deutscher Frühling in Wort und Bild. Ausgew. von Ludwig Benninghoff. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Karl Gustav Carus (1789—1869): *Psyche. Ausgewählt und eingeleitet von Ludwig Klages. Eugen Diederichs, Jena. — Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis. Bearbeitet von Theodor Lessing. Verlag Kampmann, Heidelberg. — Zwölf Briefe über das Erdleben. Herausgegeben von C. Bernoulli und H. Kern. Ebenda. — Goethe. Zu dessen näherem Verständnis. Jeß, Dresden. — Carus gehört zu den bedeutendsten und vielseitig gebildetsten Philosophen der Romantik (eigentlich Mediziner von Beruf), der von dem Ludwig-Klages-Kreis jetzt erst wiederentdeckt worden ist. Ihn würdigt außer Klages in der „Psyche“ C. Bernoulli: „Die Psychologie von Carus, deren geistesgeschichtliche Bedeutung.“ Diederichs, Jena. 1925.*



Friedrich Hölderlin (1770—1843): *Werke. Hrsg. von Hellingrath-Seebaß. Müller, München. — Werke. 4 Bde. Hrsg. von E. Lichtenstein. Lichtenstein, Weimar. — Gesammelte Werke. Hrsg. von Seebaß und Kasack. 4 Bde. Kiepenheuer, Potsdam. — Weitere Literatur siehe Büchertafel Seite 487.*

Jean Paul (1763—1825): *Werke. Hrsg. von Wustmann. 4 Bde. Bibliographisches Institut, Leipzig. — Werke. Auf Grund der Hempelschen Ausg. neu hrsg. von Karl Freye. 8 Tle. Bong, Berlin-Leipzig-Wien.*

Friedrich v. Hardenberg (Novalis 1772—1801): *Werke. Hrsg. von Wilhelm Bölsche. Hesse & Becker, Leipzig. — Schriften. Hrsg. von Jakob Minor. 4 Bde. Diederichs, Jena. — Werke. Hrsg. von Hermann Friedemann. Bong, Berlin, Leipzig usw. — Schriften. Krit. Neuausg. von E. Heilborn. Reimer, Berlin. — Werke in einem Bande. Hrsg. von Wilh. v. Scholz. Hädeke, Stuttgart.*

Clemens Brentano (1778—1842): *Sämtliche Werke. Kritisch-historische Ausgabe, Hrsg. von A. Schüddekopf. 18 Bde. Georg Müller, München. — Gesammelte Werke. Hrsg. von A. Amelung und Karl Viëtor. 4 Bde. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M.*

Gebrüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen. Hrsg. von F. Panzer. 2 Bde. Beck, München. — Jubiläumsausgabe. Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Rob. Riemann. Zeichnungen von Otto Ubbelohde. 3 Bde. N. G. Elwert'sche Buchhandlung, Marburg.*

Achim v. Arnim (1781—1831): *Werke. Ausgew. und hrsg. von Reinhold Steig. 3 Bde. Insel-Verlag, Leipzig.*

Heinrich von Kleist (1777—1811): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe von Erich Schmidt, Georg Minde-Pouet und R. Steig. 5 Bde. Bibliographisches Institut, Leipzig.*

Ernst Th. A. Hoffmann (1776—1822): Werke. Hrsg. von Maaßen. Müller, München. — Sämtliche Werke. Serapions-Ausgabe in 14 Bdn. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin-Leipzig. — Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe in 15 Bdn. von W. Harich. Lichtenstein, Weimar.

Karl Immermann (1796—1840): Werke. Herausgegeben von H. Maync. 5 Bde. Bibliographisches Institut, Leipzig.

Josef v. Eichendorff (1788—1857): Gesammelte Werke. Hrsg. von Paul Ernst. 6 Bde. Müller, München. — 2. Aufl. Hrsg. von Heinz Amelung. Propyläen-Verlag, Berlin.

Annette v. Droste-Hülshoff (1797—1848): Sämtliche Werke. 6 Bde. Hrsg. von Arens. Deutsche Klassiker-Bibliothek. — Die Droste. Briefe, Gedichte, Erzählungen. Langewiesche, München-Ebenhausen. — Sämtliche Werke. Hrsg. von Schering. Bong, Berlin-Leipzig-Stuttgart. — Kritische Gesamtausgabe. 5 Bde. Müller, München.

Eduard Mörike (1804—1875): Sämtliche Werke. Hrsg. von Franz Deibel. Tempel-Verlag, Leipzig. — Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle.



Weitere Literatur ist zu finden in dem literarischen Führerkatalog „Mensch und Welt“, den die Stadtbücherei Spandau (Berlin-Spandau) herausgab. — Billige Ausgaben von Klassikern in: Helios-Klassiker. Philipp Reclam — Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek.

Neuntes Kapitel

Neukatholische Literatur

Jorris Karl Huysmans (1848—1907): Là-Bas (Tief unten). Roman. — Die Kathedrale. Roman. Beide Verlag Kurt Wolff, München. Auch im Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam.

Karl Muth (geb. 1867): Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland. Verlag Kösel & Pustet, München. Gibt die Vorgeschichte für die heutige Lage des literarischen Katholizismus.

Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst. Herausgeber Prof. Karl Muth. Verlag Kösel & Pustet, München.

Literarischer Handweiser. Kritische Monatsschrift. Hrsg. von Dr. Gustav Keckeis. Schriftleitung: Dr. Alfons Kasper. Herder, Freiburg i. Br.

Carl Sonnenschein (1876—1929): Notizen. Weltstadtbetrachtungen. Verlag der „Germania“, Berlin. — Biographie:

„Dr. Carl Sonnenschein. Der Mensch und sein Werk.“ Von Ernst Thrasolt. Verlag Kösel & Pustet, München 1930.



Enrica v. Handel-Mazzetti (geb. 1871): Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr. Roman. — Jesse und Maria. Roman. — Die arme Margaret. Roman. — Der deutsche Held. Roman. — Stephana Schwertner („Stephana-Trilogie.“ 3 Bde.). — „Sand-Trilogie“: Das Rosenwunder (Roman), Deutsche Passion (Roman), Das Blutzeugnis (Roman). — „Rita-Trilogie“: Brüderlein und Schwesterlein (Ein Wiener Roman), Ritas Briefe, Ritas Vermächtnis. — Quedlinburger Trilogie: Spiel von den zehn Jungfrauen (Roman), Frau Marie (Roman), Das Reformationsfest (Roman). Sämtlich bei Kösel & Pustet, Kempten.

Reinhard Johannes Sorge (1892—1916): Der Bettler. Eine dramatische Sendung. — Metanoie. Drei Mysterien. — Gericht über Zarathustra. Vision. — Mutter der Himmel. Ein Sang in 12 Gesängen. — Der Sieg des Christus. Dramatische Vision. — Der Jüngling: Die frühen Dichtungen. — Nachgelassene Gedichte. — Anonym: Johannes Sorge. Unser Weg. Sämtlich bei Kösel, München-Kempten.



Jakob Kneip (geb. 1881): Siehe in der Büchertafel den Abschnitt „Volkstum und Heimat“ (S. 469).

Heinrich Lersch (geb. 1889): Siehe die Kapitel „Arbeiterdichter (Büchertafel Seite 505) und „Volkstum und Heimat“ (Büchertafel Seite 469).

Oskar Maria Graf (geb. 1894): Siehe das Kapitel „Volkstum und Heimat“ in der Büchertafel Seite 468.

Joseph Winckler (geb. 1831): Siehe Kapitel „Volkstum und Heimat“ in der Büchertafel Seite 469.

Franz Herwig (geb. 1880): St. Sebastian vom Wedding. Legende. — Die Eingengten. Roman. — Hoffnung auf Licht. Roman. Alle bei Kösel & Pustet, Kempten. — Fluchtversuche. Verlag „Germania“, Berlin. — Das Sextett im Himmelreich. Roman. Bong, Stuttgart. — Heldenlegende. Herder, Freiburg.



Ilse von Stach (geb. 1879): Genesisus. Drama. — Griseldis. Dramatische Dichtung. — Missa Poetica. Gedichte. — Die Sendlinge von Voghera. Roman. — Weh dem, der keine Heimat hat. Roman. — Der heilige Nepomuk. Dramatische Dichtung. Sämtlich bei Kösel & Pustet, Kempten.

Ruth Schumann (geb. 1899): Die Kathedrale. Gedichte. K. Wolff, München. — Der Knospengrund. Gedichte.

Theatiner-Verlag, München. — Das Passional. Gedichte. Kösel & Pustet, München. — Die Glasbergkinder. Dramatische Mär. Theatiner-Verlag, München. — Bruder Ginepro. Ein franziskanisches Spiel. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin.

Leo Weismantel (geb. 1888): Totentanz. Drama. — Marie Madlen. Roman. — Das unheilige Haus. Roman. (Hervorragendes Beispiel der neuen Romantik.) — Die Hexe. Erzählung. — Die Blumenlegende. — Die Wallfahrt nach Bethlehem. — Das Rosenkranzspiel. Sämtlich bei Kösel & Pustet, Kempten. — Das alte Dorf. Roman. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin. — Der närrische Freier. Roman. — Die Geschichte des Richters von Orb. Beide bei Herder & Co., Freiburg. — Werkbuch der Puppenspiele. Bühnenvolksbund, Frankfurt a. M. — Die Bücherei der Puppenspiele. — Die Schule der Volksschaft, Pädagogische Aufsätze. — Die Zeitschrift „Der Puppenspieler“. — Gespräche mit Eva. Essays. — Der Wächter unter dem Galgen. Die Tragödie eines Volkes. Patmos-Verlag, Frankfurt a. M. — Die Reiter der Apokalypse. Drei Einakter. Ebenda.

Hans Carossa: Siehe das Kapitel „Das heimliche Deutschland“. (Büchertafel Seite 466.)



Heinrich Federer (1866—1927): Lachweiler Geschichten. Roman. — Berge und Menschen. Roman. — Pilatus. Roman. — Jungfer Therese. Roman. — Das Mätteliseppi. Erzählung. — Spitzbube über Spitzbube. Erzählung. — Wander- und Wundergeschichten aus dem Süden. Novellen. — Regina Lob. Roman. — Papst und Kaiser im Dorf. Erzählung. — Am Fenster. Jugenderinnerungen. — Aus jungen Tagen. Nachgelassene Kapitel zur Lebensgeschichte. — Unter südlichen Sonnen und Menschen. Novellen. Sämtlich bisher genannten bei G. Grote, Berlin. — Sisto e Sesto. Erzählung. — Das letzte Stündlein des Papstes. Reisegeschichte. — Das deutsche ABC. Erzählung. Diese drei bei E. Salzer, Heilbronn. — Patria. Erzählung. Herder & Co., Freiburg.

Peter Dörfler (geb. 1878): Die Verderberin. Roman aus der römischen Campagna. — Judith Finsterwaldnerin. Roman. — Der Rätsellöser. Legenden. — Neue Götter. Roman. — Der ungerechte Heller. Roman. — Die Papstfahrt durch Schwaben. Roman. — Die Schmach des Kreuzes. Roman. Sämtlich bei Kösel & Pustet, Kempten.

Paula Grogger (geb. 1892): Das Grimmingtor. Roman. — Die Sternsinger. Eine Legende. — Räuberlegende. — Das Gleichnis von der Weberin. Sämtlich bei Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau.

Friedrich Schnack (geb. 1888): *Sebastian im Walde*. Ein Waldroman. — *Die Orgel des Himmels*. Roman. — *Beatus und Sabine*. Roman. — *Das Zauberauto*. Roman. — *Goldgräber in Franken*. Roman. — *Der Sternbaum*. Roman. — *Das Leben der Schmetterlinge*. Sämtlich bei I. Hegner, Hellerau. — *Im Wunderreich der Falter*. Reimer & Vohsen, Berlin.

Heinrich Luhmann (geb. 1890): *Die Heiligen in Holzschuhen*. Legenden. — *Vogel Wunderlich*. Roman. — *Die Abendstube*. Geschichten. — *Das Sündenwasser*. Roman. Sämtlich bei Kösel & Pustet, München. — *Wo die Wälder Wache halten*. Geschichten. — *Walddoktor Willibald*. Roman. Beide bei F. Gersbach, Bad Pyrmont.

Nikolaus Schwarzkopf (geb. 1884): *Greta Kunkel*. Roman. G. Müller, München. — *Maria vom Rheine*. Legende. Ebenda. — *Matthias Grünewald*. Ebenda. — *Riese*. Geschichte eines kleinen Pferdes. Ebenda. — *Die Häfner aus dem Erbseneck*. Verlag H. Schaffstein, Köln. — *Mein erstes Geschichtenbuch*. Eugen Kuner, Köln. — *Judas Iskariot*. Roman. J. P. Bachem, Köln.

Josef Friedrich Perkonig (geb. 1890): *Maria am Rain*. Novellen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — *Trio in Toskana*. Roman. Ebenda. — *Heimat in Not*. Roman. Kleinmayr, Klagenfurt. — *Komödie*. Erzählung. Eugen Salzer, Heilbronn. — *Siebenruh*. Novelle. Reclam, Leipzig. — *Dorf am Acker*. Novelle. Beck, München. — *Kärnten*. Heimatbuch. Brandstetter, Leipzig. — *Landschaft um den Wörthersee*. Essays. A. Kollitsch, Klagenfurt. — *Bergseggen*. Roman. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin. — *Ingrid Pan*. Novelle. Speidel, Wien.

Hans Roselieb (geb. 1884): *Der Erbe*. Gegenwartsroman aus dem Münsterland. — *Meister Michels rätselhafte Gesichter*. Roman. — *Die liebe Frau von den Sternen*. Legendenhafte Erzählung. Sämtlich bei Kösel & Pustet, München. — *Rot-Gelb-Rot*. Geschichten aus Spanien. Orplid-Verlag, München-Gladbach. — *Spanische Wanderungen*, ein Reisebericht.

Johannes Muron [Pseudonym für Prof. Gustav Keckeis, Herausgeber des „Literarischen Handweisers“] (geb. 1884): *Die spanische Insel*. Das Buch vom Entdecker Kolumbus. 2 Bde. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin. — *Der Fährmann*. Ein Buch für werdende Männer. Herder & Co., Freiburg.

Josef Magnus Wehner (geb. 1891): *Die Hochzeitskuh*. Roman einer jungen Liebe. — *Das Land ohne Schatten*. Tagebuch einer griechischen Reise. — *Sieben vor Verdun*. Ein

- Kriegsroman. Sämtlich bei Georg Müller, München. — Der Weiler Gottes. Erzählung. Delphin-Verlag, München. — Der blaue Berg. Roman. Ebenda. — Struensee. Beck, München.
- Peter Bauer (geb. 1889): Der heilige Bund. Gedichte. Fredebeul & Koenen, Essen. — Die Gotteswiese. Legende. Ebenda. — Der Organist von Silberbuchen. Erzählung. — Das Dreigespann. Tierlegendenbuch. Letztere bei Kösel, München-Kempten.
- Karl Gabriel Pfeill (geb. 1889): Vom Licht bedacht. — Der Mund der Nacht. Gedichtwerk. Bagel, Düsseldorf. — Herausgeber des „Weißen Reiters“. Sammelbuch. Ebenda.
- Franz Johannes Weinrich (geb. 1897): Spiel vor Gott. Ein Spiel. Patmos, München. — Mit dir ertanze ich den nächsten Stern. Gedichte. Ebenda. — Mittag im Tal. Gedichte. Franke, Habelschwerdt. — Columbus. Ein Trauerspiel. Verlag des Bühnenvolksbundes, Frankfurt a. M. — Die Meerfahrt. Erzählung. — Parabel. Schauspiel. Beide Bühnenvolksbund-Verlag.
- Ernst Thrasolt (geb. 1878): In memoriam. Totengedächtnislieder. Vier Quellen-Verlag, Leipzig. — Witterungen der Seele. Ebenda. — Behaal meech liew. Gedichte in soarmuselfränkischer Mundart. Scholle, Weißensee. — De profundis. Gedichte. — Stille Menschen. Gedichte. — Die Witwe. Novelle. — Dr. C. Sonnenschein. Der Mensch und sein Werk. Biographie. Letztere sämtlich bei Kösel & Pustet, München.
- Max Fischer (geb. 1893): Der König von Baranasi und andere Erzählungen. Müller, München. — Offenbarung. Ebenda. — Das Weltbild Dantes. Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz.
- Konrad Weiß (geb. 1880): Zum geschichtlichen Gethsemane. — Tantum dic verbo. — Die kumäische Sibylle. — Das Herz des Wortes. — Die Löwin. Vier Begegnungen. — Tantalus. Verlag Filser, Wien.
- Joseph Georg Oberkofler (geb. 1889): Triumph der Heimat. Gedichte. — Stimmen aus der Wüste. Gedichte. — Gebein aller Dinge. Gedichte. — Die Knappen von Prettau. Erzählung. — Sebastian und Leidlieb. Roman. Sämtlich bei Tyrolia, Innsbruck.
- Karl Borromäus Heinrich (geb. 1884): Karl Asenkofer. Geschichte einer Jugend. — Flucht und Zuflucht. Roman. — Trilogie: Menschen von Gottes Gnaden. Roman. — Florian. Prosadichtung. Sämtlich A. Langen, München. — Kasimir. Novelle. Recht, München.

Richard Billinger (geb. 1893): Über die Äcker. Gedichte. Rowohlt, Berlin. — Das Perchtenspiel. Gedichte. — Sichel am Himmel. Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig.

Heinrich Bachmann (geb. 1900): Das Spiel vom heiligen Hirten Wendelin. Bühnenvolksbundverlag, Frankfurt a. M.



Neue katholische Dichtung. Von Martin Rockenbach. Eine Anthologie junger katholischer Autoren auch mit Originalbeiträgen. Verlag Kösel & Pustet, München. 1930.

Zehntes Kapitel

Jüngste Mythenbildner der Neuromantik

Ernst Bertram (geb. 1887): Nornenbuch. Insel-Verlag, Leipzig. — Das Gedichtwerk. Georg-Verlag, München. — Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Bondi, Berlin 1928. — Der Rhein. Ein Gedenkbuch. Georg-Verlag, München.

Friedrich Alfred Schmid-Noerr (geb. 1877): Wie St. Antonii Altar zu Isenheim durch Meister Matthis Grünewald errichtet ward. Ein Gespräch. — Das Leuchterweibchen. Dürer-Novelle. — Frau Perchtas Auszug. Ein mythischer Roman. Sämtlich Horen-Verlag, Berlin-Grünwald. — Straßen und Horizonte. Gedichte. Verlag der Weißen Bücher, Leipzig.

Martin Beheim-Schwarzbach (geb. 1900): Die Runen Gottes. Erzählung. — Lorenz Schaarmanns unzulängliche Buße. Erzählung. Beide bei Ph. Reclam, Leipzig. — Die Michaelskinder. Roman. Insel-Verlag, Leipzig.

Gustav Regler: Zug der Hirten. Roman. Quitzow-Verlag, Berlin.

Ernst Wiechert (geb. 1887): Der Wald. Roman. Grote, Berlin. — Der Totenwolf. Roman. Verlag Der Aufmarsch, Leipzig. — Der Knecht Gottes Andreas Nyland. Grote, Berlin. — Die Flucht. Roman. Verlag Der Aufmarsch, Leipzig. — Geschichte eines Knaben. R. Wunderlich, Tübingen.

Eduard Reinacher (geb. 1892): Die Hochzeit des Todes. Erzählungen und Verse. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Fünftes Buch: Ein Zwischenspiel Strindberg und die Lebensform der Moderne

August Strindberg (1849—1912): Über Strindberg als Naturalisten siehe Erstes Buch, Viertes Kapitel (Büchertafel Seite 442). Spätwerke: Wetterleuchten. — Gespenstersonate. — Traumspiel. — Sämtliche Werke. Sämtlich bei Georg Müller, München.



Hermann Eßwein: Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke. Georg Müller, München.

Henrik Hedén: Strindberg. Leben und Dichtung. Beck, München 1926.

Leopold von Wiese: Strindberg und die junge Generation. Rheinland-Verlag, Köln 1921.

Karl Strecker: Strindberg und Nietzsche. Mit ihrem Briefwechsel. Georg Müller, München 1921.

Sechstes Buch: Der Expressionismus

Erstes Kapitel

Die Ideenwelt des Expressionismus

Hermann Bahr: Der Expressionismus. Ein Vortrag. Delphin-Verlag.

Kurt Hiller (geb. 1885): Aufbruch zum Paradies. Wolff, München. — Geist werde Herr. Reiß, Berlin.

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Erich Reiß, Berlin 1919.

Hans Roselieb: Die Zukunft des Expressionismus. M. Grünwald-Verlag, Mainz 1920.

Zweites Kapitel

Die Formenwelt des Expressionismus

Expressionistische Zeitschriften

Das Kunstblatt. Hrsg. von Paul Westheim. Kiepenheuer, Potsdam. — Der Sturm. Hrsg. von Herwarth Walden. Berlin. — Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Hrsg. von Zehder. Richter, Dresden.

Kandinsky-Marc: Der blaue Reiter. Piper, München.

Drittes Kapitel

Übergänge und Vorläufer

Heinrich Mann (geb. 1871): Im Schlaraffenland. Roman. — Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy. — Professor Unrat. Roman. — Zwischen den Rassen. Roman. — Die kleine Stadt. Roman. — Die Novellen. 2 Bde. — Der Untertan. Roman. — Die Armen. Roman. — Der Kopf. Roman. — Liane und Paul. Novelle. — Mutter Marie. Roman. — Eugenie oder die Bürgerzeit. Roman. — Sieben Jahre. Essays. — Sie sind jung. Novellen. — Flöten und Dolche. Novellen. — Die große Sache. Roman. — Gesammelte Werke in 17 Bdn. Sämtlich bei P. Zsolnay, Wien.

Walter v. Molo (geb. 1880): Schiller. Roman. — Fridericus. Roman. — Luise. Roman. — Das Volk wacht auf. — Auf der rollenden Erde. Roman. — Bobenmatz. Roman. — Im ewigen Licht. Roman. — Mensch Luther. Roman. — Gesammelte Werke. 3 Bde. Sämtlich bei A. Langen, München. — Tag und Traum. Gesammelte Aufsätze. P. Zsolnay, Wien.



Walter Flex (1887—1917): Gesammelte Werke. 2 Bde. — Der Wanderer zwischen beiden Welten. — Im Felde zwischen Tag und Nacht. Gedichte. Sämtlich bei Beck, München.

Gustav Sack (1885—1916): Ein verbummelter Student. Roman. — Gesamtausgabe der Werke in 2 Bdn. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin.

Ernst Lothar (geb. 1890): Macht über alle Menschen. Romantrilogie: Irrlicht der Welt, Irrlicht des Geistes, Licht. Georg Müller, München. — Bekenntnis eines Herzsklaven. Neu bearbeitet unter dem Titel „Der Kampf um das Herz. Roman. P. Zsolnay, Wien.

Ernst Lissauer (geb. 1882): Der Acker. Gedichte. — Bach, Idyllen und Mythen. — Der inwendige Weg. Neue Gedichte. — Yorck. Schauspiel. Sämtlich bei Eugen Diederichs, Jena.

Alfred Richard Meyer (geb. 1882): Flandrische Etappe. Novelle. Falken-Verlag, Darmstadt. — Dornburger Maskenzug. — Der junge Munkepunke. Novelle. Selbstverlag A. R. Meyer, Berlin.

Viertes Kapitel

Die schöpferischen Gestalten des Expressionismus

Lyrik

Franz Werfel (geb. 1890): Der Weltfreund. Gedichte. Wolff, München. — Wir sind. Ebenda. — Einander. Gedichte. Ebenda. — Gesammelt in „Gedichte“. P. Zsolnay, Wien. — Beschwörungen. Gedichte. Wolf, Leipzig. — Bocksgesang. Dramatische Dichtung. K. Wolff, München. — Spiegelmensch. Eine magische Trilogie. Ebenda. — Die Troerinnen. Nach der Tragödie des Euripides. Ebenda. — Juarez und Maximilian. Dramatische Historie. P. Zsolnay, Wien. — Paulus unter den Juden. Dramatische Legende. Ebenda. — Das Reich Gottes in Böhmen. Tragödie eines Führers. Ebenda. — Geheimnis eines Menschen. Novellen. Ebenda. — Der Tod des Kleinbürgers. Novellen. Ebenda. — Verdi. Roman. Ebenda. — Der Abituriententag. Roman. Ebenda. — Barbara. Roman. Ebenda. — Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Roman. Kurt Wolff, München.

Georg Trakl (1887—1914): Gedichte. — Sebastian im Traum. Gedichte. — Die Dichtungen. Erste Gesamtausgabe. — Der Herbst des Einsamen. Sämtlich bei Wolf, Leipzig.

Ernst Bertram (geb. 1887): Nornenburg. Insel-Verlag, Leipzig. — Im übrigen siehe Büchertafel Seite 484.



Litaipe: Verlag Eugen Diederichs, Jena, und Insel-Verlag, Leipzig.

Norbert v. Hellingrath (1888—1916): Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn. Zwei Vorträge. Verlag Bruckmann, München 1921. — Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Verlag Eugen Diederichs, Jena 1911.

Friedrich Hölderlin (1770—1843): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begonnen durch Norbert v. Hellingrath. Fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pigenot. 6 Bde. Propyläen-Verlag, Berlin. — Gute Auswahl in schöner Ausgabe in 4 Bdn. bei Erich Lichtenstein, Weimar. — Einführungen in Hölderlins Werke gaben außer Norbert v. Hellingrath: Ludwig Pigenot: „Hölderlin, Das Wesen und die Schau“ 1924 (Verlag Bruckmann, München); Wilhelm Michel in: „Hölderlin und der deutsche Geist“ 1924 (Roether-Verlag, Darmstadt), „Hölderlins abendländische Wendung“ 1923 (E. Diederichs,

Jena); Hans Brandenburg: „Hölderlin, Sein Leben und sein Werk“ 1924 (Verlag Haessel, Leipzig).

Johann Jacob Bachofen (1815—1887): Mutterrecht und Urreligion. Eine Auswahl. Hrsg. von Rudolf Marx. Alfred Kröner-Verlag, Leipzig. — Urreligion und antike Symbole. Systematisch geordnete Auswahl aus seinen Werken. Hrsg. von K. A. Bernoulli. Verlag Reclam, Leipzig. — Oknos. Ein Grabbild. Erlösungsgedanken antiker Gräbersymbolik. Hrsg. von Manfred Schroeter. Verlag C. Beck, München. — Selbstbiographie und Antrittsrede über das Naturrecht. Hrsg. von Baeumler. Verlag Niemeyer, Halle. — Zur Einführung dient: Albrecht Bernoulli: „Bachofen als Religionsforscher.“ Verlag Haessel, Leipzig 1924. — Bernoulli schrieb auch eine umfassende Biographie: „Johann Jacob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch.“ Verlag Schwabe, Basel 1924.

Expressionistische Gedichtsammlungen

Kurt Pinthus: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Lyrik. Rowohlt, Berlin. 1920.

Georg Heym (1887—1912): Der ewige Tag. Gedichte. Rowohlt, Berlin. — Umbra vitae. Novellen. Wolff, München. — Der Dieb. Novellen. Rowohlt, Leipzig.

Else Lasker-Schüler (geb. 1876): Die Wupper. Schauspiel. Oesterheld, Berlin. — Mein Herz. Roman. Bachmair, München. — Die Kuppel. Gedichte. B. Cassirer, Berlin. — Gesichte. Ebenda. — Der Wunderrabbiner von Barcelona. Ebenda. — Theben. Querschnitt-Verlag, Frankfurt a. M. — Ich räume auf. Lago-Verlag, Berlin.

Albert Ehrenstein (geb. 1886): Tubutsch. Erzählung. Insel-Verlag, Leipzig. (Insel-Bücherei 261.) — Die weiße Zeit. Gedichte. Fischer, Berlin. — Die rote Zeit. Gedichte. Ebenda. — Briefe an Gott. Waldheim, Leipzig-Wien. — Nicht da, nicht dort. Skizzen. Wolf, Leipzig. — Ritter des Todes. Rowohlt, Berlin. — Menschen und Affen. Essays. Ebenda.

Gottfried Benn (geb. 1886): Morgue. Gedichte. A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf. — Schutt. Gedichte. Ebenda. — Söhne. Gedichte. Ebenda. — Gehirne. Gedichte. Wolf, Leipzig. — Fleisch. Gedichte. Aktion, Berlin-Wilmersdorf. — Das moderne Ich. Gedichte. Reiß, Berlin. — Gesammelte Schriften. Ebenda. — Gesammelte Prosa. Kiepenheuer, Potsdam. — Essays. Ebenda. — Fleisch. Gesammelte Lyrik. Verlag der Wochenschrift „Die Aktion“, Berlin-Wilmersdorf.

Jacob Haringer (geb. 1883): Hain des Vergessens. Dresdener Verlag, Dresden. — Abendbergwerk. Wende-Verlag, München. — Die Kammer. Habel, Regensburg. — Das Räubermärchen. Iris-Verlag, Frankfurt a. M. — Die Dichtungen. Kiepenheuer, Potsdam. — Abschied. Gedichte. P. Zsolnay, Berlin.

Kurt Heynicke (geb. 1891): Rings fallen Sterne. Gedichte. Sturm, Berlin. — Gottes Geigen. Gedichte. Roland, München. — Die hohe Ebene. Gedichte. Reiß, Berlin. — Der Kreis. 14 dramatische Szenen. Ebenda. — Fortunata zieht in die Welt. Roman. Reclam, Leipzig.

Ludwig Rubiner (1882—1920): Das himmlische Licht. Wolf, Leipzig. — Die Gewaltlosen. Drama. — Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende. — Der Mensch in der Mitte. Letztere sämtlich bei Kiepenheuer, Potsdam.

Ernst Stadler (1883—1914): Der Aufbruch. Wolff, München. — Präludien. Gedichte. Ebenda.

Johannes Robert Becher (geb. 1891): An Europa. Gedichte. Wolf, Leipzig. — Verbrüderung. — Ebenda. — Die heilige Schar. Ebenda. — Verklärung. Schmiede, Berlin. — Maschinenrhythmen. Ebenda. — Hymnen. Insel-Verlag, Leipzig. — Ein Mensch unserer Zeit. Gesammelte Gedichte. Greifenverlag, Rudolstadt.

Georg Herwegh (1817—1875): Werke in 3 Teilen. Hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von Hermann Tardel. Bong, Berlin.

Ferdinand v. Freiligrath (1810—1876): Werke. Herausgegeben von J. Schering. 2 Bde. Hesse & Becker, Leipzig.

Rudolf Leonhard (geb. 1889): Äonen des Fegefeuers. Aphorismen. Wolf, Leipzig. — Beate und der große Pan. Roman. Roland, München. — Alles und Nichts. Aphorismen. Rowohlt, Berlin. — Segel am Horizont. Schauspiel. Schmiede, Berlin. — Das nackte Leben. Sonette. Ebenda.

Alfred Wolfenstein (geb. 1888): Die gottlosen Jahre. Gedichte. Fischer, Berlin. — Die Freundschaft. Gedichte. Ebenda. — Menschlicher Kämpfer. Gedichte. Ebenda. — Mörder und Träumer. Gedichte. Schmiede, Berlin.



Verkündigung. Anthologie junger Lyrik. Von Rudolf Kayser. Roland-Verlag Dr. A. Mundt, München-Pasing. 1921.

Adolf v. Hatzfeld (geb. 1892): Gedichte. Xenien-Verlag, Leipzig. — Die Lemminge. Roman. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Positano. Essays. Pontos-Verlag, Freiburg i. Br. — Aufsätze. Steegemann, Hannover. — Ländlicher Sommer. Gedichte. — Das zerbrochene Herz. Drama. Letztere Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Hanns Johst (geb. 1890): *Der junge Mensch. Drama. Ein ekstatisches Szenarium.* Delphin, München. — *Der Einsame. Drama.* Ebenda. — *Der König. Drama.* Langen, München. — *Propheten. Drama.* Ebenda. — *Die fröhliche Stadt.* Ebenda. — *Die Stunde der Sterbenden. Weiße Bücher,* Leipzig. — *Ich glaube. Essays.* A. Langen, München. — *Thomas Paine. Schauspiel.* Ebenda.



Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Hrsg. von Alfred Wolfenstein. 2 Bde. S. Fischer, Berlin. 1919/20.

Gottfried Kölwel (geb. 1889): *Die frühe Landschaft. Roland,* München. — *Erhebung.* Ebenda. — *Bertolzhausen. Lintz, Trier.* — *Gesänge gegen den Tod.* Wolf, Leipzig. — *Volk auf alter Erde. Nov.* Georg Müller, München. — *Das fremde Land. Roman.* Ebenda.

Ludwig Meidner (geb. 1884): *Septemberschrei.* B. Cassirer, Berlin. — *Die neue Dichtung. Ein Almanach.* Wolf, Leipzig. — *Gang in der Stille.* Euphorion, Berlin.

August Stramm (1874—1915): *Dichtungen.* 2 Bde. Sturm, Berlin. — *Die Unfruchtbaren.* Ebenda. — *Kräfte.* Ebenda.

Expressionistische Prosa

Die Entfaltung. Novellen an die Zeit. Hrsg. von M. Krell. Rowohlt, Berlin. (Enthält moderne Novellen, z. B. von Döblin, Brod, Däubler, Werfel, Edschmid u. a.)

Kasimir Edschmid (geb. 1890): *Timur. Novellen.* Wolf, Leipzig. — *Die sechs Mündungen. Novellen.* Ebenda. — *Kean. Schauspiel.* Ebenda. — *Der Engel mit dem Spleen. Tillgner,* Berlin. — *Über Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung.* Reiß, Berlin. — *Stiere, Basken, Araber. Frankfurter Verlagsanstalt,* Berlin. — *Sport um Gagaly. Roman.* Zsolnay, Wien. — *Lord Byron. Roman.* Ebenda.

René Schickele (geb. 1883): *Der Fremde. Morgen-Verlag,* Berlin. — *Benkal, der Frauentröster. Weiße Brüder,* Leipzig. — *Hans im Schnakenloch.* S. Fischer, Berlin. — *Am Glockenturm. Schauspiel.* B. Cassirer, Berlin. — *Die Neuen Kerle. Drama.* Rhein-Verlag, Straßburg. — *Das Erbe am Rhein. Romantrilogie: Maria Capponi, Blick auf die Vogesen.* S. Fischer, Berlin. — *Symphonie für Jazz. Roman.* Ebenda.

Klabund (Pseudonym für Alfred Henschke, 1891—1929): *Gesammelte Werke* (auch in Einzelausgaben zu beziehen). Phaidon-Verlag, Wien. Darin: *Romane der Leidenschaft: Moreau, Pjotr, Rasputin, Mohammed.* — *Romane der Sehnsucht: Krankheit, Franziskus, Roman eines jungen Menschen.* —

Romane der Erfüllung: Borgia, Bracke. — Erzählungen und Grotesken. — Nachdichtungen (China, Japan, Persien). — Gesammelte Gedichte. — Klabund-„Lesebuch“ (Gedichte, Erzählungen, kleine Dramen, Liebeslieder und anderes). Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Leonhard Frank (geb. 1882): Die Räuberbande. Roman. Müller, München. — Die Ursache. Roman. Ebenda. — An der Landstraße. Erzählung. Rowohlt, Berlin. — Die Schicksalsbrücke. Erzählung. Ebenda. — Im letzten Wagen. Novellen. Ebenda. — Der Bürger. Roman. Malik-Verlag, Berlin. — Die Ursache. Drama. Insel-Verlag, Leipzig. — Karl und Anna. Schauspiel. Ebenda. — Karl und Anna. Erzählung. Propyläen-Verlag, Berlin. — Bruder und Schwester. Roman. Ebenda.

Otto Wirz (geb. 1877): Gewalten eines Toren. Engelhorn, Stuttgart. — Begegnungen mit Rudolf Steiner. 1926. — Der Chef des Generalstabs. Drama.

Albert Steffen (geb. 1884): Ott, Aloys und Werelsche. — Die Bestimmung der Roheit. — Die Erneuerung des Bundes. — Der rechte Liebhaber des Schicksals. — Sibylla Marianna. Roman. — Die Heilige mit dem Fische. Novellen. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Lebensgeschichte eines jungen Menschen. Roman. Verlag für schöne Wissenschaften, Stuttgart.

Paul Zech (geb. 1881): Schollenbruch. Gedichte. Meyer, Berlin-Wilmersdorf. — Der schwarze Baal. Novellen. K. Wolff, München. — Golgata. Gedicht. Hoffmann & Campe, Berlin. — Das Ereignis. Novellen. Musarion, München. — Die Reise um den Kummerberg. Erzählung. — Das trunkene Schiff. Eine spanische Ballade. Schauspiel-Verlag, Leipzig. — Peregrins Heimkehr. Roman. Dietz-Verlag, Berlin. — Ich bin Du oder die Begegnung mit dem Unsichtbaren. Wolkenwanderer-Verlag, Leipzig. — Gesammelte Gedichte. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin. — Die arme Johanna. Roman. Dietz-Verlag, Berlin. — Das törichte Herz. Erzählung. Ebenda.

Hermann Ungar (geb. 1893): Knaben und Mörder. Erzählung. Tal, Leipzig-Wien-Zürich. — Die Verstümmelten. Roman. — Die Klasse. Roman. Rowohlt, Berlin.

Hans Leip (geb. 1893): Godekes Knecht. Roman. Grethlein, Leipzig. — Tinser. Roman. Ebenda. — Der Pfuhl. Roman. A. Langen, München. — Der Nigger auf Scharhörn. Enoch-Verlag, Hamburg.

Charles Ramuz (Waadtländer): Das Regiment des Bösen. Roman. — Es geschehen Zeichen. Roman. — Die Sühne im Feuer. Gedichte und Novellen. Sämtlich bei Orell Füssli, Zürich. — Das große Grauen in den Bergen. Roman. —

Sonderung der Rassen. Die Geschichte einer Liebe. — Die Wandlung der Marie Grin. Roman. Letztere sämtlich Union Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Expressionistisches Drama

Einführung

- Bernhard Diebold** (geb. 1886): Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. — Der Denkspieler Georg Kaiser. Heinrich Keller-Verlag, Berlin.
- Julius Bab**: Die Chronik des deutschen Dramas. 4 Teile. Oesterheld, Berlin.
- Robert F. Arnold**: Das deutsche Drama. In Verbindung mit Julius Bab, Albert Ludwig u. a. herausgegeben. Beck, München. Gesamtdarstellung von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart einschließlich.
- Paul Kornfeld** (geb. 1889): Die Verführung. Tragödie. S. Fischer, Berlin. — Himmel und Hölle. Ebenda. — Der ewige Traum. Komödie. Rowohlt, Berlin.
- Iwan Goll** (geb. 1891): Requiem. Für die Gefallenen von Europa. Dichtung. Rascher, Zürich. — Die Unsterblichen. Zwei Possen. Kiepenheuer, Potsdam. — Methusalem. Drama. Ebenda.



- Walter Hasenclever** (geb. 1890): Der Jüngling. Gedichte. Wolff, Leipzig. — Der Sohn. Drama. Ebenda. — Tod und Auferstehung. Gedichte. Ebenda. — Der Retter. Drama. Rowohlt, Berlin. — Mord. Drama. Ebenda. — Antigone. Tragödie. B. Cassirer, Berlin. — Ein besserer Herr. Lustspiel. Propyläen-Verlag, Berlin. — Ehen werden im Himmel geschlossen. Lustspiel. Ebenda.
- Joachim von der Goltz** (geb. 1892): Deutsche Sonette. — Vater und Sohn. Drama. — Leuchtkugel. Schauspiel. Sämtlich bei Georg Müller, München.
- Hermann Essig** (1878—1918): Napoleons Aufstieg. — Die Weiber von Weinsberg. — Die Glückskuh — Überteufel. Sturm-Verlag, Berlin.

Das Drama der Zivilisation

- Georg Kaiser** (geb. 1878): Der Bürger von Calais. Schauspiel. — Von morgens bis Mitternacht. — Die Versuchung. — Der Brand im Opernhaus. — Rektor Kleist. Tragikomödie. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — Hölle. Weg. Erde. Stück

in 3 Teilen. — Gilles und Jeanne. Bühnenspiel. — Nebeneinander. — Gas I und II. — Gats. Letztere sämtlich bei Kiepenheuer, Potsdam. — Kolportage. Komödie. Die Schmiede, Berlin.

Karl Sternheim (geb. 1878): Die Hose. Komödie. — Die Kassette. Komödie. — Bürger Schippel. Komödie. — Der Snob. Komödie. — Der Nebbich. Komödie. Sämtlich im Insel-Verlag, Leipzig. — Das Fossil. Drama. Kiepenheuer, Potsdam. — Die Schule von Uznach. Schauspiel. Zsolnay, Wien.

Heinrich Lautensack (1881—1919): Die Pfarrhauskomödie. — Das Gelübde. Beide bei F. Gurlitt, Leipzig.

Ernst Toller (geb. 1893): Die Wandlung. Drama. — Masse Mensch. Drama. — Die Maschinenstürmer. Drama. Tal, Leipzig-Wien-Zürich. — Hinkemann. Drama. Kiepenheuer, Potsdam. — Der entfesselte Wotan. Komödie. Ebenda. — Das Schwalbenbuch. Ebenda. — Quer durch 13 Jahre. (Berichte und Bilder aus Rußland und Amerika.) Ebenda.

Gotisch-barocke Richtung im Drama des Expressionismus

Leo Weismantel (geb. 1888): Die Reiter der Apokalypse. Drei Einakter. Patmos-Verlag, Frankfurt a. M. — Der Wächter unter dem Galgen. Die Tragödie eines Volkes. Ebenda. — Das Spiel vom Tode Lucifers. Drama. — Der Totentanz. Drama. — Im übrigen siehe Weismantel Büchertafel Seite 481.

Dietzschmidt (geb. 1893): König Tod. Novellen und Legenden. — Christofer. Legendenspiel. — Die Nächte des Bruders Vitalis. Drama. — Mord im Hinterhaus. Drama.

Max Mell (geb. 1882): Morgenwege. Erzählungen. Reclam, Leipzig. — Das bekränzte Jahr. Juncker, Berlin-Charl. — Die österreichischen Lande im Gedicht. Insel-Verlag, Leipzig. — Das Nachfolge-Christi-Spiel. Ebenda. — Gedichte. Grethlein, Leipzig.

Wolfgang Goetz (geb. 1885): Die Reise ins Blaue. Hyperion-Verlag, München. — Gneisenau. Drama. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Gralswunder. Roman. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin. — Robert Emmet. Drama. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Rolf Lauckner (geb. 1887): Sturz des Apostels Paulus. Drama. — Predigt in Litauen. Drama. — Christa, die Tante. Drama. — Wahnschaffe. Drama. — Sonate. Drama. — Schrei aus der Straße. Drama. — Die Reise gegen Gott. Drama. Sämtlich bei Cotta, Stuttgart (früher bei E. Reiß, Berlin).

- Fritz v. Unruh** (geb. 1885): Offiziere. Wolf, Leipzig. — Prinz Louis Ferdinand. Ebenda. — Ein Geschlecht. Ebenda. — Stirb und Werde. Eine Aussprache. Englert & Schlosser, Frankfurt a. M. — Heinrich aus Andernach. Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt a. M. — Flügel der Nike. Ebenda. — Bonaparte. Schauspiel. Ebenda. — Stürme. Schauspiel. Wolff, München. — Platz. Schauspiel. Ebenda.
- Reinhard Goering** (geb. 1887): Seeschlacht. Dramatische Dichtung. S. Fischer, Berlin. — Scapa Flow. Drama. Ebenda. — Der Erste. Schauspiel. Ebenda. — Der Zweite. Tragödie. Ebenda. — Die Retter. Tragisches Spiel. Ebenda. — Die Südpolexpedition des Kapitän Scott. Drama. Propyläen-Verlag, Berlin.
- Anton Wildgans** (geb. 1881): Österreichische Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. — Herbstfrühling. Juncker, Berlin. — Armut. Schauspiel. Staackmann, Leipzig. — Kain. Ebenda. — Ausgewählte Gedichte. Juncker, Berlin. — Musik der Kindheit. Ein Heimatbuch aus Wien. Staackmann, Leipzig. — Buch der Gedichte. Ebenda. — Gedichte um Pan. F. G. Speidel, Wien.
- Paul Gurk** (geb. 1880): Thomas Münzer. Drama. Oesterheld, Berlin. — Palang. Roman. Union, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Hans Rehfisch** (geb. 1891): Nickel und die 36 Gerechten. — Duell am Lido. Komödie. — Razzia. Eine Berliner Tragikomödie.

Ausblick

Der neue Realismus im Drama

- Max Reinhardt** (geb. 1873): 25 Jahre Deutsches Theater. Herausgegeben von H. Rothe und F. Horch. 2 Bde. Piper, München. 1930.
- Bertolt Brecht** (geb. 1898): Trommeln in der Nacht. Drama. Drei Masken-Verlag, München. — Baal. Drama. Kiepenheuer, Potsdam. — Eduard II. Ebenda. — Die Hauspostille. Gedichte. Propyläen-Verlag, Berlin.
- Arnolt Bronnen** (geb. 1895): Exzesse. Lustspiel. — Anarchie in Sillian. Schauspiel. — Katalaunische Schlacht. Schauspiel. — Rheinische Rebellen. Schauspiel. — Ostpolzug. Schauspiel. — Reparationen. Lustspiel. — Film und Leben Barbara La Marr. Roman. — Michael Kohlhaas. Schauspiel. — O.-S. Roman. — Roßbach. Prosawerk. Sämtlich bei Rowohlt, Berlin.
- Hanns Henny Jahn** (geb. 1894): Pastor Ephraim Magnus. Drama. S. Fischer, Berlin. — Krönung Richards III. Tragödie. Verlag Karl Hanf, Hamburg. — Der gestohlene Gott. Tragödie.

Kiepenheuer, Berlin. — Medea. Tragödie. Schauspiel-Verlag, Leipzig. — Der Arzt, sein Weib, sein Sohn. Schauspiel. Ugrino-Verlag, Klecken (Kreis Harburg).

Alfred Brust (geb. 1891): Der ewige Mensch. — Der Tag des Zorns. — Himmelsstraßen. — Folkening. — Die Wölfe. — Der singende Fisch. — Sämtlich bei Wolff, München. — Die verlorene Erde. Roman. — Cordatus. Dramatisches Bekenntnis. — Jutt und Jula. Geschichte. — Ich bin. Gedichte. — Festliche Ehe. Aufzeichnungen eines Gewandelten. Sämtlich im Horen-Verlag, Berlin.

Carl Zuckmayer (geb. 1896): Kreuzweg. Drama. — Der fröhliche Weinberg. Lustspiel. — Der Baum. Gedichte. — Katharina Knie. Schauspiel. — Schinderhannes. Sämtlich im Propyläen-Verlag, Berlin.

Ernst Barlach (geb. 1870): Die echten Sedemunds. Drama. — Der arme Vetter. Drama. — Der tote Tag. Drama. — Der Findling. Drama. — Die Sintflut. Drama. — Der blaue Boll. Drama. — Ein selbsterzähltes Leben. Sämtlich bei B. Cassirer, Berlin.

Marie Louise Fleißer (geb. 1901): Fegefeuer in Ingolstadt. Drama. — Pioniere in Ingolstadt. Drama. — Ein Pfund Orangen. Novellen. Kiepenheuer, Potsdam.

Peter Martin Lampel (geb. 1894): Revolte im Erziehungshaus. Schauspiel. Kiepenheuer, Berlin. — Jungen in Not. Ebenda. — Verratene Jungen. Roman. Sozietäts-Verlag, Frankfurt a. M. — Patrouillen! Erlebnisse und Bemühungen um junge Menschen. Carl Reißner-Verlag, Dresden.

Friedrich Wolf (geb. 1888): Der arme Konrad. Tragödie. — Der Mann im Dunkel. Komödie. — Kreatur. Roman. — Kolonne Hund. Schauspiel. Sämtlich in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart. — Cyankali. Internationaler Arbeiter-Verlag, Berlin.

Ferdinand Bruckner: Verbrecher. Drama. — Elisabeth von England. Drama. — Krankheit der Jugend. Drama. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin.

Siebentes Buch: Vom Expressionismus zum neuen Realismus

(Die neue Sachlichkeit)

Erstes Kapitel

Ergebnisse des Expressionismus

Franz Kafka (1883—1924): Die Verwandlung. Roman. — Der Prozeß. Roman. — Das Schloß. Roman. — Amerika. Roman. Sämtlich bei K. Wolff, München.

Robert Musil (Österreicher. Geb. 1880): *Die Schwärmer*. Drama. Sibyllen-Verlag, Dresden. — *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Rowohlt, Berlin.

Oskar Kokoschka (geb. 1886): *Der brennende Dornbusch*. Schauspiel. — *Hiob*. Drama. — *Die träumenden Knaben*. Drama. — *Der gefesselte Kolumbus*. Drama.

Ernst Barlach (geb. 1870): *Der Findling*. Drama. — *Die Sündflut*. Drama. — *Der tote Tag*. Drama. — *Ein selbst-erzähltes Leben*. Sämtlich bei B. Cassirer, Berlin.



Alfred Döblin (geb. 1878): *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. Roman. — *Wallenstein*. Roman. — *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Roman. — *Berge, Meere und Giganten*. Roman. — *Reise in Polen*. — *Das Ich über der Natur*. — *Manas*. Epische Dichtung. — Berlin, Alexanderplatz. Roman. Sämtlich bei S. Fischer, Berlin. — *Der Feldzeugmeister Cratz*. *Der Kaplan*. Zwei Erzählungen. Weltgeist-Bücher Verlagsgesellschaft, Berlin.

Zweites Kapitel

Diesachliche Lyrik — Fliegerdichtung

In der folgenden Übersicht wird an Stelle des Geburtsjahres, das bei den ganz jungen Autoren häufig gar nicht zu ermitteln ist, das Erscheinungsjahr ihrer noch nicht zahlreichen Werke angegeben.

Übergang vom Expressionismus zur Sachlichkeit.

Erich Kästner: *Herz auf Taille*. 1928. — *Lärm im Spiegel*. 1929. — *Ein Mann gibt Auskunft*. 1930. Sämtlich Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart u. Berlin.

Joachim Ringelnatz (Pseudonym für Hans Böttcher): *Turngedichte*. 1924. — *Kuttel Daddeldu*. 1924. — *Allerdings*. 1928. Sämtlich Rowohlt, Berlin.

Anthologien.

Otto Heuschele: *Junge deutsche Lyrik*. Eine Anthologie. Reclam, Leipzig. 1928. Siehe auch Otto Heuscheles Aufsätze und Reden: „*Dichtung und Leben*.“ Verlag Hermann Meister, Heidelberg. 1930.

Albert Soergel: *Kristall der Zeit*. Eine Auslese aus der deutschen Lyrik der letzten fünfzig Jahre. Grathlein, Leipzig. 1929.

Martin Rockenbach: Rückkehr nach Orplid. Dichtung der Zeit gesammelt. Fredebeul & Koenen, Essen. 1924. —
Junge Mannschaft. Eine Symphonie jüngster Dichtung. Kuner, Leipzig und Köln. 1924.

Willi R. Fehse: Anthologie jüngster Lyrik. Hrsg. von Willi Fehse und Klaus Mann. Enoch, Hamburg. 1927.

Friedrich Sacher: Anthologie junger Lyrik aus Österreich. Geleitwort von Richard Schaukal. Krystall-Verlag, Wien. 1930.

Neue Lyrik. Anthologie 29 junger Autoren. Zweite Selbstveröffentlichung des Selbstverlages junger Autoren im Joachim-Goldstein-Verlag, Berlin. 1930.

Saat und Ernte. Die deutsche Lyrik um 1925. Hrsg. von A. Soergel. Bong, Berlin, Leipzig, Wien.

Antlitz der Zeit. Symphonie moderner Industriedichtung. Hrsg. von W. Haas. Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag, Berlin.

Fliegerdichtung

Peter Supf: Lieder aus den Lüften. Gedichte eines Fliegers. Eugen Diederichs, Jena. 1919. — Des deutschen Volkes Flugdichtung. 2 Bde. 1927/28. (1. Das Hohe Lied im Fluge; 2. Die Welt ohne Horizont.) Beide Union Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin. — Totenmarsch. Gedenkbuch. — Musik aus Einsamkeit. Diese beiden im Euphorion-Verlag, Berlin.

Drittes Kapitel

Neue Sachlichkeit in Roman und Novelle

Siehe auch die Abschnitte: Nachkriegsromane, Berufsromane, Arbeiterdichter in der Büchertafel Seite 501—506.

Heinrich Hauser: Brackwasser. Roman. Reclam, Leipzig. 1928. Donner überm Meer. Roman. S. Fischer, Berlin. 1929.

Junge Deutsche. Verlag Philipp Reclam, Leipzig. Romane, Novellen, Erzählungen der teilweise jungen Kriegsgeneration von Dichtern wie Heinrich Hauser, David Luschnat, Fred v. Zollikofer, Martin Beheim-Schwarzbach, Bert Schiff, Wolfgang Hellmert, Max Sidow, Manfred Hausmann, Ernst Pentzoldt, Hansjürgen Wille.

Rahel Sanzara (Vorläuferin): Das verlorene Kind. Roman. Ullstein, Berlin. 1927.

Werner Türk (Vorläufer): Der Arbeitslöwe. Roman. Artaverg, Berlin. 1924.

- Ernst Weiß:** Boëtius von Orlamünde. Roman. S. Fischer, Berlin. 1928.
- Karl Otten:** Prüfung zur Reife. Roman. List, Leipzig. 1928.
- Max Sidow:** Spiel mit dem Feuer. Novelle. Verlag Philipp Reclam, Leipzig. 1926.
- Kurt Heuser:** Elfenbein für Felizitas. S. Fischer, Berlin. 1928. — Ein Feldzug gegen England. In „Die neue Rundschau“, August-Heft. 1930.
- Gottfried Kapp:** Melkisedek, Erzählung. 1928. — Das Loch im Wasser. Roman. Beide bei Philipp Reclam, Leipzig. 1929.
- Friedrich Wolf:** Kampf im Kohlenpott. Novellen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 1928. — Kreatur. Roman. Sponholtz, Hannover. 1926.
- Karl Borromäus Heinrich:** Kasimir. Novelle. Orplid-Verlag, München-Gladbach, Köln. 1925.
- Theodor Plivier:** 12 Mann und ein Kapitän. Novellen. Weller, Leipzig, Wien. 1930. — Des Kaisers Kulis. Roman. Malik, Berlin. 1929.
- Arnold Höllriegel** (Pseudonym für Richard Bermann): Das Urwaldschiff. Roman. S. Fischer, Berlin. 1929. (Verbindung von altem Abenteuerroman und „Sachlichkeit“.)
- Walther von Hollander:** Das fiebernde Haus. Roman. Ullstein, Berlin. 1926. — Schicksale gebündelt. Ullstein, Berlin. 1928.
- Josef Breitbach:** Rot gegen Rot. Erzählungen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 1929.
- Anthologie jüngster Prosa.** Hrsg. von Erich Ebermayer, Klaus Mann, Hans Rosenkranz. Spaeth, Berlin. 1928.
- Junge deutsche Dichtung.** Herausgegeben von Kurt Virneburg und Helmuth Hurst. Mit Beiträgen von 102 Autoren der Jahrgänge um 1900 und einem bibliographischen Anhang. Lyrik. Drama. Prosa. Eigenbrödler-Verlag, Bremen. 1930.

Reportage — Kurzgeschichte

- Alfred Polgar:** An den Rand geschrieben. Essays. 1927. — Hinterland. Essays. 1929. — Schwarz auf Weiß. Essays. 1929. — Bei dieser Gelegenheit. — Auswahlband. Sämtliche Schriften und Erzählungen Polgars bei Rowohlt, Berlin.
- Sling:** Richter und Gerichtete. Ullstein, Berlin. 1929.
- Kurt Tucholsky:** Mit 5 PS. — Das Lächeln der Mona Lisa. Beide Rowohlt, Berlin. 1929.
- Egon Erwin Kisch:** Klassischer Journalismus. Die Meisterwerke der Zeitung gesammelt. Kaemmerer, Berlin.

1923. — Hetzjagd durch die Zeit. 1926. — Zaren. Popen. Bolschewiken. 1927. Beide bei E. Reiß, Berlin. — Der rasende Reporter. Sieben-Stäbe-Verlag, Berlin. 1930.
- Ernest Hemingway: „Männer.“ Novellensammlung. Ernst Rowohlt, Berlin. 1929. „Fiesta.“ Stierkampf-Roman. Rowohlt, Berlin. 1928.
- Martin Rockenbach: Kurzgeschichten. (Wege nach Orplid. Bändchen 15.) 1924.
- Marie Louise Fleißer: Ein Pfund Orangen. Kiepenheuer, Potsdam. 1929.
- Martin Hessel: Nachfeier. Rowohlt, Berlin. 1929.
- Wilhelm Speyer: Sonderlinge. Erzählungen. Rowohlt, Berlin. 1929.
- Oscar Maria Graf: Kalendergeschichten. Drei Masken-Verlag, München, Berlin. 1929.

Neue Reiseerzählungen

- Max Barthel: Deutschland. 1929. — Erde unter den Füßen. Eine neue Deutschlandreise. 1929. Beide in der Büchergilde Gutenberg, Berlin.
- Heinrich Hauser: Schwarzes Revier. S. Fischer, Berlin. 1930.
- Alfred Döblin: Reise in Polen. S. Fischer, Berlin.
- Armin T. Wegener: Fünf Finger über Dir. (Rußlandreise.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. 1930.

Viertes Kapitel

Kriegsromane

- Viktor Meyer-Eckhardt: Das Vergehen des Paul Wendelin. Novelle. Piepenschneider, Braunschweig. 1922.
- Edlef Köppen: Heeresbericht. Horen-Verlag. Berlin-Grünwald. 1930.
- Hans Carossa: Rumänisches Tagebuch. Insel-Verlag. Leipzig. 1926.
- Kriegsbriefe gefallener Studenten: Hrsg. von Ph. Witkop. Georg Müller, München. 1929.
- Ludwig Renn: Krieg. Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt a. M. 1929.
- Josef Magnus Wehner: Sieben vor Verdun. Verlag Georg Müller, München. 1930.
- Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Propyläen-Verlag, Berlin. 1929.

Edwin Erich Dwinger: Die Armee hinter Stacheldraht. Das sibirische Tagebuch. 1929. — Zwischen Weiß und Rot. Die russische Tragödie 1919/20. 1930. Beide bei Eugen Diederichs, Jena.

Arnold Zweig: Der Streit um den Sergeanten Grischa. Roman. Kiepenheuer, Potsdam. 1928.

Georg von der Vring: Soldat Suhren. Roman. Spaeth, Berlin. 1928.

Joachim Ringelnatz: Als Mariner im Krieg. Rowohlt, Berlin. 1928.

Sonstige deutsche Kriegserzählungen

Werner Beumelburg: Sperrfeuer um Deutschland. Stalling, Oldenburg. 1929.

Ernst Jünger: In Stahlgewittern. 1922. — Der Kampf als inneres Erlebnis. 1926. — Das Wäldchen 125. 1926. Sämtlich bei Mittler, Berlin. — Feuer und Blut. Frundsberg, Berlin. 1929.

Franz Schauwecker: Im Todesrachen. 1921. Diekmann, Halle. — So war der Krieg. Kampfaufnahmen. 1927. — Aufbruch der Nation. 1930. Beide bei Frundsberg, Berlin.

Gebrüder v. Rhoden: Briefe und Tagebücher aus dem Felde. Beck, München. 1916.

Eduard Lachmann: Vier Jahre. Frontbericht eines Reiters. Horen-Verlag, Berlin. 1929.

Wilhelm Michael: Infanterist Perhobstler. Mit bayerischen Divisionen im Weltkrieg. Rembrandt-Verlag, Berlin. 1929.

Schlump: Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekannten Musketiers Emil Schulz, genannt Schlump. Von ihm selbst erzählt. Wolff, München. 1928.

A. M. Frey: Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman. Kiepenheuer, Berlin. 1929.

Martin Beradt: Schipper an der Front. S. Fischer, Berlin. 1929.

Karl Bröger: Bunker 17. Geschichte einer Kameradschaft. Eugen Diederichs, Jena. 1929.

Meta Scheele: Frauen im Krieg. Roman. Leopold Klotz-Verlag, Gotha. 1930.

A. Arthur Kuhnert: Kriegsfrent der Frauen. Roman. Reclam, Leipzig. 1929.

Österreichische Kriegsromane

Joseph Hofbauer: Der Marsch ins Chaos. Phaidon-Verlag, Wien. 1930.

Französische Kriegsromane

Roland Dorgelès: Die hölzernen Kreuze. Montana-Verlag, Horw-Luzern. 1930.

Paul Raynal: Das Grab des unbekannten Soldaten. Tragödie. Heitz, Straßburg. 1927.

Henry Barbusse: Das Feuer. Tagebuch einer Korporalschaft. — Die Hölle, Roman. — Klarheit, Roman. Sämtlich bei Rascher, Zürich. 1929.

Englische Kriegsromane

Ralph H. Mottram: Der „Spanische Pachthof.“ Ein Roman. Trilogie. 1914—18. Insel-Verlag, Leipzig. 1929.

Ph. Macdonald: Der Tod in der Wüste. Die Geschichte einer Patrouille. Knauer, Berlin. 1929.

Amerikanische Kriegsromane

James B. Wharton: U. S. A. an der Front. Eine amerikanische Korporalschaft im Krieg. Montana-Verlag, Stuttgart, Leipzig. 1930.

John dos Passos: Drei Soldaten. Malik-Verlag, Berlin. 1920.

Fünftes Kapitel

Nachkriegsromane

Ernst Glaeser: „Jahrgang 1902.“ Kiepenheuer, Berlin. 1929. — Frieden. Roman. Ebenda. 1930.

Joseph Roth: Zipper und sein Vater. Roman. 1928. — Die Flucht ohne Ende. Roman. 1927. Diese beiden bei K. Wolff, München. — Rechts und Links. Roman. G. Kiepenheuer, Berlin. 1930. — Als letztes Buch von Roth erschien sein bisher wohl bester Roman „Hiob“, Kiepenheuer, Berlin.

Karl Otten: Prüfung zur Reife. Roman eines jungen Menschen (kein Nachkriegsroman). List, Leipzig. 1928.

Hermann Kesten: Joseph sucht die Freiheit. Roman. G. Kiepenheuer, Potsdam. 1927.

Wilhelm Speyer: Der Kampf der Tertia. Erzählung. Rowohlt, Berlin. 1928.

- Ernst Weiß:** Boëtius von Orlamünde. Roman. S. Fischer, Berlin. 1923.
- Friedrich Wolf:** Kreatur. Roman der Zeit. Sponholtz, Hannover. 1926.
- Erich Ebermayer:** Kampf um Odilienberg. Roman. P. Zsolnay, Wien. 1929.
- Ernst Ottwalt:** Ruhe und Ordnung. Malik-Verlag, Berlin. 1930.



- Hans Sochaczewer:** Das Liebespaar. Roman. 1928. — Menschen nach dem Kriege. Beide bei P. Zsolnay, Berlin und Leipzig. 1929.
- Heinrich Eduard Jacob:** Jacqueline und die Japaner. Ein kleiner Roman. Rowohlt, Berlin. 1929.
- Hermann Kesser:** Musik in der Pension. Roman. P. Zsolnay, Berlin, Wien und Leipzig. 1928.
- Martin Kessel:** Betriebsamkeit. Vier Novellen aus Berlin. Iris-Verlag, Frankfurt a. M. 1927.
- Gina Kaus:** Die Verliebten. Roman. Verlag Ullstein, Berlin. 1928.
- Heinz Liepmann:** Die Hilflosen. Roman. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 1930. — Der Friede brach aus. Phaidon-Verlag, Wien. 1930.
- Heinrich Hauser:** Brackwasser. Roman. Philipp Reclam, Leipzig. 1928.
- Max René Hesse:** Partenau. Roman. Rütten & Loening, Frankfurt a. M. 1929.

Zwischenbemerkung

Psychologische Forschung

- Sigmund Freud** (geb. 1856): Über Psychoanalyse. Deuticke, Leipzig. — Die Traumdeutung. Ebenda. — Über den Traum. Bergmann, München u. Wiesbaden. — Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Internationaler psychoanalytischer Verlag, Leipzig u. Wien. — Das Unbehagen in der Kultur. Ebenda. 1930.
- Alfred Adler** (geb. 1870): Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Verlag Bergmann, München. 1927. — Menschenkenntnis. Hirzel, Leipzig. 1928.
- C. H. Jung:** Psychologische Typen. Rascher, Zürich. 1925.
- Ludwig Klages** (geb. 1872): Prinzipien der Charakterologie. — Vom Wesen des Bewußtseins. Beide Barth-Verlag, Leipzig. — Vom kosmogonischen Eros. — Mensch und Erde. Beide

Eugen Diederichs, Jena. — Handschrift und Charakter. Barth, Leipzig. — Einführung in die Psychologie der Handschrift. Kampmann, Heidelberg.

Wilhelm Fließ (1858—1928): Zur Periodenlehre. Gesammelte Aufsätze. Eugen Diederichs, Jena.

Neue Sozialromane

Anna Seghers: Aufstand der Fischer von St. Barbara. Kiepenheuer, Potsdam. 1928.

Günther Birkenfeld: Dritter Hof links. Roman. Cassirer, Berlin. 1929. — (Liebesferne. Roman. Ebenda. 1930.)

Georg Fink: Mich hungert. Roman. B. Cassirer, Berlin. 1930. — (Ebenda erschien auch 1930 der Roman „Hast du dich verlaufen?“)

Karl Grünberg: Brennende Ruhr. Roman aus dem Kapp-Putsch. Greifen-Verlag, Rudolfstadt. 1929. (Historisch-sozialer Roman eines Bergarbeiters.)

Neue Wirtschafts-, Industrie-, Agrar-Romane

Friedrich Wolf: Der Kampf im Kohlenpott. Novellen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig. 1928.

Karl Schroeder: Aktiengesellschaft Hamerlugk. Erzählung. Büchergilde Gutenberg, Berlin. 1928.

Dierck Seeberg: Romanreihe „Die Metallstadt“: Die Mauer um die Stadt, 1924; Oberstadt, 1927; Zwischenstadt, 1927. Sämtlich bei Haessel, Leipzig.

Carl Haensel: Zwiemann. Roman. Eugen Diederichs, Jena. 1930.

Wilhelm Vershofen: Swennenbrügge. Das Schicksal einer Landschaft. Roman. Gericke, Siegburg und Leipzig. 1928.

Carl Benno v. Mechow: Das ländliche Jahr. Roman. A. Langen, München. 1930.

Karl Heinrich Waggener: Brot. Siedlerroman. Insel-Verlag, Leipzig. 1930.

Übergang vom Krieg zum Frieden

Arnold Zweig: Pont und Anna. Kiepenheuer, Potsdam. 1928.

Otto Bräus: Jupp Brand. Roman. Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin. 1927.

W. A. Persich: Andreas Gleitner. Drei Kegel-Verlag, Berlin. 1929.

Werner Schendell: Die junge Saat. Roman aus der Kriegszeit. C. Schünemann, Bremen. 1928. — Im übrigen: Nachspiel. Roman. — Irene. Novellen. — Die taube Blume. Novellen. — Der Pavian. Komödie. — Der Wehrgreis. Komödie. — Die letzte Fahrt. Schauspiel. — Ein glücklicher Erbe. Roman.

Berufsromane

Josef Breitbach: Rot gegen Rot. Erzählungen. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. 1929.

Christa Anita Brück: Schicksale hinter Schreibmaschinen. Sieben-Stäbe-Verlag, Berlin. 1929.

Arnold Ulitz: Worbs. Propyläen-Verlag, Berlin. 1930.

Hans Hell: M. d. R. (Mitglied des Reichstages). Paul Zsolnay, Berlin. 1930.

Bruno Nelissen Haken: Der Fall Bundhund. Ein Arbeitslosenroman. Eugen Diederichs, Jena. 1930.

Walter Viktor: Einer von Vielen. Bergarbeiterroman. I. Dietz, Berlin. 1930.

Sechstes Kapitel

Arbeiterdichter

Hans Mühle: Das proletarische Schicksal. Ein Querschnitt durch die Arbeiterdichtung der Gegenwart. Leopold Klotz-Verlag, Gotha. 1929.

Bücherreihe deutscher Arbeiterdichter. 17 Bde. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin: 1. Heinrich Lersch: Stern und Amboß. — 2. Gerrit Engelke: Gesang der Welt. — 3. Hermann Claudius: Lieder der Unruh. — 4. Alfred Thieme: Hammer und Herz. — 5. Karl Bröger: Der blühende Hammer. — 6. Max Barthel: Überfluß des Herzens. — 7. Karl Henckell: An die neue Jugend. — 8. Franz Diederich: Jungfreudig Volk. — 9. Ludwig Lessen: Wir wollen werben, wir wollen wecken. — 10. Jürgen Brand: Wir sind jung. — 11. Otto Krille: Aufschrei und Einklang. — 12. Bruno Schönkank: Die Erde. — 13. Ernst Preczang: Röte dich, junger Tag! — 14. Jüngste Arbeiterdichtung. Zusammengestellt von Karl Bröger. — 15. Hermann Thurow: Flug in die Welt. — 16. Robert Seits: Gedichte. — 17. Paul Zech: Gedichte.

Karl Bröger: Jüngste Arbeiterdichtung. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin. 1925.

Kurt Offenburg: Arbeiterdichtung der Gegenwart. Mittel-land-Verlag, Frankfurt a. M. 1925. (Nur Prosa-Auswahl.)

Fritz Droop: Arbeiterdichtung. Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg-Großborstel. 1919. (Vergriffen.)

Franz Diederich: Von unten auf. Das Buch der Freiheit. Kaden & Co., Dresden. 1928. (Diese Auswahl beschränkt sich nicht bloß auf die Gegenwart und Deutschland.)

★

Jürgen Brand: Gerd Wullenweber. Geschichte eines jungen Arbeiters. Erzählung. Verlag Dietz, Berlin.

Karl Lieblich: Das proletarische Brautpaar. Erzählung. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

★

Heinrich Lersch (geb. 1889): Abglanz des Lebens. Dichtungen. — Herz, aufglühe dein Blut. Dichtungen. — Deutschland. Dichtungen. — Mensch im Eisen. Gesänge an Volk und Werk. Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin, Leipzig, Stuttgart. — Der grüßende Wald. Geschichten. — Stern und Amboß. Gedichte und Gesänge. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin. — Manni. Geschichten von meinem Jungen. — Neue Erzählungen und Gedichte, Orplid-Verlag, München-Gladbach. — Hammerschläge. Ein Roman von Menschen und Maschinen. (Geschichten eines Kesselschmiedes.) A. Sponholtz-Verlag, Hannover. 1930.

Karl Bröger (geb. 1886): Siehe Büchertafel Seite 469.

Gerrit Engelke: Rhythmus des neuen Europa. Gedichte. Eugen Diederichs, Jena. 1921. — Gesang der Welt. Gedichte, 2 Briefe. Arbeiterjugend-Verlag. 1927.

Max Barthel (geb. 1893): Arbeiterseele. Gedichte. Verlag Eugen Diederichs, Jena. — Freiheit. Gedichte. Ebenda. — Das Spiel mit der Puppe. Roman. Büchergilde Gutenberg, Berlin. — Deutschland. Lichtbilder und Schattenrisse einer Reise. Ebenda. — Mühle zum Toten Mann. Erzählung. Arbeiterjugend-Verlag, Berlin. — Überfluß des Herzens. Auswahlband. Ebenda. — Der Putsch. Roman. — Der Mensch am Kreuz. Roman. — Botschaft und Befehl. Buchmeister-Verlag, Berlin und Leipzig.

Alfons Petzold (geb. 1882): Volk mein Volk. Verlag Eugen Diederichs, Jena. — Menschen im Schatten. Erzählungen. — Der stählerne Schrei. E. Strache, Warnsdorf. — In geruhigter Stunde. Verlag Hesse & Becker, Leipzig. — Das Lächeln Gottes. Aufzeichnungen einer Liebe. Erdgeist-Verlag, Leipzig. — Totentanz. Gedichte. Feuer-Verlag, Leipzig. — Das rauhe Leben. Autobiographischer Roman. Ullstein-Verlag, Berlin. — Der feurige Weg. Anzengruber-Verlag, Wien. — Der Franzl. Geschichte. Nestroy-Verlag, Wien.

Ernst Preczang (geb. 1870): Der leuchtende Baum und andere Novellen. Buchmeister-Verlag, Berlin, Leipzig. — Zum

Lande der Gerechten. Roman. Büchergilde Gutenberg, Berlin.
— Im Satansbruch. Märchen, Ebenda. — Im Strom der Zeit.
Gedichte. Dietz-Verlag, Berlin.

Bruno Schönlank (geb. 1891): Gesänge der Zeit. Gedichte.
Freiheit-Verlag, Berlin. — Blutjunge Welt. Gedichte. Cas-
sirer, Berlin. — Brennende Zeit. Chorwerk. Laub-Verlag,
Berlin. — Seid geweiht, Chorwerk. Arbeiterjugend-Verlag,
Berlin. — Der gespaltene Mensch. Chorwerk. Büchergilde
Gutenberg, Berlin.

Erich Grisar (geb. 1898): Gesänge des Lebens. Gedichte.
Thüringische Verlagsanstalt, Jena.

Kurt Kläeber (geb. 1897): Neue Saat. Gedichte. Jenaer
Volksbuchhandlung, Jena. — Revolutionäre. Erzählungen.
Robert Turmer Verlag, Leipzig. — Empörer! Empor! Ge-
dichte, Skizzen. Syndikalist, Berlin.



B. Traven: Der Schatz der Sierra Madre. 1928. — Der Busch.
1928. — Die Brücke im Dschungel. 1928. — Die weiße Rose.
1929. — Das Totenschiff. Geschichten eines amerikanischen
Seemanns. 1929. Sämtlich in der Büchergilde Gutenberg,
Berlin. — Die Baumwollpflücker. (Auch „Der Wobbly“ be-
titelt), 1928. Diese beiden im Buchmeister-Verlag, Berlin und
Leipzig. — Die Werke Travens beginnen mit dem „Toten-
schiff“ auch in der Universitas, Deutsche Verlags-Anstalt
(ab 1930) zu erscheinen und werden damit der weiteren
Öffentlichkeit zugänglich.

Autoren-Verzeichnis

A

Adler, Alfred 502
 Alexis, Willibald 191
 Altenberg, Peter 150, **151**, 459
 Amelung, H. 478 (Brentano)
 Andersen, Hans Christian 288
 Andreas-Salomé, Lou 59, 446
 Annunzio, Gabriele d' 443
 Arnim, Ludwig Achim von
 99, 308, 478
 Arnold, Robert F. 492 (Drama)

B

Bab, Julius 492
 Bachmann, Heinrich 484
 Bachofen, Johann Jacob
 389, 488
 Bacmeister, Ernst **232 f.**, 466
 Bahr, Hermann 85 **f.**, 448, 485
 Balzac, Honoré de 36, **45**, 47,
 48, 150 (Zweig), 215, 338,
 441
 Barbusse, Henry 377, 501
 Barlach, Ernst 292, 420, 425,
 495, 496
 Bartels, Adolf 145, 454
 Barthel, Max 431, 437, 499,
 504, 505
 Bartsch, Rudolf Hans 149, 458
 Baudelaire, Pierre Charles
 102 f., 450
 Bauer, Peter 483
 Beauchamp, de 428
 Becher, Joh. R. 372, 394, 489
 Beer-Hofmann, Richard
 150, 459
 Beheim-Schwarzbach, Martin
 427, 484, 497
 Benn, Gottfried 372, 394, 488

Benninghoff, Ludwig 477
 Benz, Richard 475
 Benzmann, Hans 83, 447, 476
 Beradt, Martin 500
 Berendson, W. A.
 443 (Hamsun)
 Bermann, Richard.
 Siehe Höllriegel
 Bernhart, Josef 475
 Bernoulli, C. A. 478 (Carus),
 488 (Bachofen)
 Bertram, Ernst 124, 390, 449
 (Nietzsche), 484, 487
 Beumelburg, Werner 500
 Bierbaum, Otto Julius 82, 446
 Billinger, Richard 484
 Binding, Rudolf G. **153 f.**, 460
 Bing, Siegmund 452 (Wasser-
 mann)
 Binns, Bryan 450 (Whitman)
 Birkenfeld, Günther 434, 503
 Björnson, Björnsterne 48, **49**,
 52, 58, 441
 Blunck, Hans Friedrich 240,
 286 **ff.**, 470
 Bock, Alfred 149, 457
 Bodman, Emanuel von 166,
 233, 466
 Böhlau, Helene 148, 455
 Bölsche, Wilhelm 58 **f.**, **84**, 447,
 478 (Novalis)
 Bötticher, Hans.
 Siehe Ringelnatz
 Bonsels, Waldemar **295 ff.**, 404,
 472
 Borchardt, Rudolf 153, 460
 Boßhardt, Jakob 149, 456
 Brahm, Otto 58 **f.**, 443
 Brand, Jürgen 504, 505

Brandenburg, Hans 488 (Hölderlin)
 Braun, Felix 459
 Brecht, Bertolt 420, 494
 Breitbach, Josef 430, 435, 496, 504
 Brentano, Clemens 308, 318, 478
 Brod, Max 192 ff., 395, 463
 Bröger, Karl 278 ff., 469, 500, 504, 505
 Bronnen, Arnolt 420, 494
 Bruckner, Ferdinand 420, 495
 Brück, Christa Anita 435, 504
 Brües, Otto 427, 503
 Brust, Alfred 420, 495
 Bry, Carl Christian 41, 448
 Büchner, Ludwig 92
 Bühler, Johannes 476
 Büttner, Herman 475 (Eckehart)
 Burte, Hermann 265, 468
 Busch, Wilhelm 139, 453
 Busse, Kurt 445 (Sudermann)
 Byron, Lord 36, 321

C

Capelle, Wilhelm 475
 Carlyle, Thomas 36
 Carossa, Hans 227 ff., 318, 452, 433, 466, 481, 499
 Carus, Karl Gustav 478
 Cervantes 295
 Chesterton, G. K. 443 (Shaw)
 Choderlos de Laclos 215
 Christ, Lena 239, 260 ff., 263, 467
 Claudius, Matthias 268
 Claudius, Hermann 504
 Coleridge, Samuel Taylor 36
 Comte, Auguste 37
 Conrad, Michael Georg 56, 58, 443

Conradi, Hermann 83, 447
 Contessa, Wilhelm Salice 308
 Cotta (Verleger) 309

D

Däubler, Theodor 136, 140 ff., 454
 Darwin, Charles 37, 39, 41
 Dauthendey, Max 298 f., 472
 Dehmel, Richard 60, 67 ff., 75, 79, 103, 444
 Deibel, Franz 479 (Mörike)
 Dickens, Charles 48, 442
 Diebold, Bernhard 412, 492 (Drama)
 Diederich, Franz 504, 505
 Diederichs, Eugen 309, 474 ff.
 Dietzenschmidt 411, 417, 493
 Dilthey, Wilhelm 477
 Döblin, Alfred 425 f., 496, 499
 Dörfler, Peter 317, 481
 Dorgelès, Roland 501
 Dos Passos, John 501
 Dostojewskij, Fedor Michailowitsch 48, 53 f., 101 f., 150 (Zweig), 162, 238, 338, 398, 442, 450
 Drahn, Hermann 451 (George)
 Droop, Fritz 504
 Droste-Hülshoff, Annette von 260, 308, 479
 Dwinger, Edwin Erich 432, 500

E

Ebermayer, Erich 498, 502
 Ebner-Eschenbach, Marie von 144, 454
 Eckehart, Meister 310, 475
 Edschmid, Kasimir 396, 485, 490
 Egidy, Moritz v. 59
 Ehrenstein, Albert 394, 395, 488

Eichendorff, Josef Frhr. von
64, 95, 99, 308, 404, 479
Eloesser, A. 444 (Th. Mann)
Engel, Georg 82, 446
Engelke, Gerrit 437, 504, 505
Ernst, Otto 149, 456
Ernst, Paul 157 ff. (Drama),
162 f. (Novelle), 164 ff., 170,
175, 407, 461, 476 (Spiel-
mannsdichtung), 479 (Eichen-
dorff)
Essig, Hermann 492
Eßwein, Hermann 485
Eulenberg, Herbert 254, 459
Euringer, Richard 430
Evers, Franz 83

F

Falke, Gustav 83, 447
Fechter, Paul 444 (G. Haupt-
mann)
Federer, Heinrich 149, 317,
456, 481
Fehrs, Johann Hinrich 145,
454
Fehse, Willi R. 497
Feuchtwanger, Lion 199, 464
Fichte, Johann Gottlieb 309
Finckh, Ludwig 83, 149, 457
Fink, Georg 434, 503
Fischer, Hans W. 445 (A. Holz)
Fischer, Marthe Renate 149,
458
Fischer, Max 318, 483
Fischer, S. (Verlag) 310, 395
Fischer, Wilhelm (Graz) 149,
458
Flaischlen, Cäsar 83
Flake, Otto 462
Flaubert, Gustave 46, 48, 215,
441
Fleißer, Marie Louise 430, 495,
499

Flex, Walter 362, 486
Fließ, Wilhelm 503
Fock, Gorch (Johann Kinau)
149, 456
Förster-Nietzsche, Elisabeth
449 (Nietzsche)
Fontane, Theodor 27, 28, 214
Fouqué, Friedrich de la Motte
308
France, Anatole 215
Franck, Hans 461
François, Luise von 144, 454
Frank, Bruno 200, 464
Frank, Leonhard 366, 382, 396,
399 ff., 491
Freiligrath, Ferdinand v. 394,
489

Frenssen, Gustav 145, 146 f.,
455
Freud, Siegmund 502
Frey, A. M. 500
Freye, Karl 478 (Jean Paul)
Freyhan, Max 444 (G. Haupt-
mann)
Freytag, Gustav 28, 30, 286
Friedenthal, Richard 200, 464
Frobenius, Leo 310 f., 474

G

Gagern, Friedrich von 472
Galenus 310
Galsworthy, John 48, 377, 443
Garborg, Arne 58
Geibel, Emanuel 64, 66
George, Stefan 97, 103, 117,
121 ff., 128, 151, 165, 228,
298 (Dauthendey), 370, 371,
390, 391, 392, 398, 407, 427,
450 (Mallarmé), 451
Gerstäcker, Friedrich 183
Ginzkey, F. K. 458
Glaeser, Ernst 433, 501

Gmelin, Otto 199 f., 464
 Gobineau, Arthur de 93, 101 f., 449
 Goebel, Heinrich 475
 Goering, Reinhard 419, 494
 Goethe, Johann Wolfgang v. 25, 36, 40 (Taine), 64, 75 (Dehmel), 98, 126 (George), 160, 164, 228, 231 (Carossa), 234, 235, 261, 302, 307 (Paquet), 330 f. (Strindberg), 338, 377, 390, 404, 428
 Gött, Emil 264 f., 468
 Goetz, Wolfgang 417, 493
 Gogol, Nikolaus 36
 Goll, Iwan 410, 492
 Goltz, Joachim von der 410, 492
 Gotthelf, Jeremias 261
 Grabbe, Christian Dietrich 419
 Graf, Oskar Maria 263 f., 316, 431, 468, 480, 499
 Griese, Friedrich 289 ff., 470
 Grimm, Gebrüder 288, 478
 Grimm, Hans 299 f., 473
 Grisar, Erich 506
 Grogger, Paula 317, 481
 Grünberg, Karl 503
 Grundtvig, Nic. Fred. Sev. 36
 Gütersloh, Paris von 395
 Gumpfenberg, Hanns von 83, 447
 Gundolf, Friedrich 124, 451 (George), 477
 Gurk, Paul 494
 Gutzkow, Karl 376
 Gysae, Otto 187 f., 463

H

Haas, Rudolf 150, 458
 Haas, Wilhelm 497 (Antlitz der Zeit)

Haeckel, Ernst 59, 92, 447
 Haensel, Carl 434, 503
 Haken, Bruno Nelissen 435, 504
 Halbe, Max 60, 80, 419, 445
 Hamann, Johann Georg 309
 Hamsun, Knut 58, 443
 Handel-Mazzetti, Enrica von 313 f., 480
 Harden, Maximilian 85, 86 ff., 448
 Hardenberg, Friedrich von. Siehe Novalis
 Hardt, Ernst 152, 460
 Harich, Walther 479 (E. T. A. Hoffmann)
 Haringer, Jacob 489
 Harris, Frank 450 (Wilde)
 Hart, Gebrüder 58 f., 443
 Hartleben, Otto Erich 60, 82, 446
 Hasenclever, Walter 395, 410, 492
 Hatzfeld, Adolf von 395, 489
 Hauff, Wilhelm 288
 Hauptmann, Carl 293 f., 471
 Hauptmann, Gerhart 58 f., 61 ff., 65, 75, 79, 117 ff., 214, 218 (Quint), 240, 292 (Schlesien), 293, 444, 451
 Hauser, Heinrich 429, 431, 434, 497, 499, 502
 Hausmann, Manfred 427, 497
 Havenstein, Martin 449 (Nietzsche)
 Haym, Rudolf 477
 Hebbel, Friedrich 26, 28, 158, 170
 Hebel, Johann Peter 243, 264
 Hedén, Henrik 485 (Strindberg)
 Heer, Jakob Christoph 145, 149, 456

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 37, 38, 309, 328 (Strindberg)
 Hegeler, Wilhelm 82, 446
 Heine, Heinrich 26, 28, 64, 69, 110 (Wedekind)
 Heinrich, Karl Borromäus 317, 429, 483, 498
 Hell, Hans 435, 504
 Hellingrath, Norbert von 389, 487 (Hölderlin)
 Hellmert, Wolfgang 427, 497
 Hemingway, Ernest 430, 499
 Henckell, Karl 68, 83, 446, 504
 Henschke, Alfred.
 Siehe Klabund
 Herder, Johann Gottfried 309
 Hermann, Georg 82, 446
 Herwegh, Georg 394, 489
 Herwig, Franz 316, 480
 Hesse, Hermann 239, 264, 265 f., 267, 468, 476 (Legenden)
 Hesse, Max René 502
 Hessel, Martin 430, 499
 Heuschele, Otto 427, 496
 Heuser, Kurt 429, 498
 Heym, Georg 394, 488
 Heynen, Walter 444 (G. Hauptmann)
 Heynicke, Kurt 394, 489
 Heyse, Paul 28, 30, 64, 66, 68 214
 Hille, Peter 138
 Hiller, Kurt 485
 Hölderlin, Friedrich 95, 99, 126 (George), 302, 389, 390, 395, 478, 487
 Höllriegel, Arnold 498
 Hofbauer, Joseph 501
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 95, 98, 103, 137,

151 (Schaukal), 152, 296, 308, 479
 Hofmannsthal, Hugo von 117, 126 ff., 228, 391, 392, 427, 451
 Holländer, Felix 81 f., 446
 Hollander, Walther von 498
 Holz, Arno 56 ff., 80, 443, 444, 445
 Horn, Hermann 456
 Huch, Friedrich 183 ff., 462
 Huch, Ricarda 93 f., 98, 117, 129 ff., 132, 133, 183, 191, 448, 452, 464, 477
 Huch, Rudolf 175, 179 ff., 462
 Hugo, Victor 36
 Huysmans, Jorris Karl 312, 479
 Humboldt, Wilhelm von 475

I

Ibsen, Henrik 48, 49 ff., 54, 345, 441
 Immermann, Karl 26, 28, 479

J

Jacob, Heinrich Eduard 434, 502
 Jacobsen, Jens Peter 48, 52, 192, 442
 Jahn, Hanns Henny 420, 494
 Jean Paul (= Friedrich Richter) 176, 257, 308, 478
 Jelinek, Oskar 472
 Jelusich, Mirko 464
 Johst, Hanns 382, 395, 410, 411, 417, 419, 427, 430, 490
 Jung, C. H. 502
 Jünger, Ernst 433, 500

K

Kästner, Erich 496
 Kafka, Franz 424, 495

Kaiser, Georg 366, 382, 410,
411 ff., 420, 492
Kandinsky 485
Kapp, Gottfried 498
Katt, Martin von 427
Kaus, Gina 434, 502
Kayser, Rudolf 489
Keckeis, Gustav 479, 482
Keller, Gottfried 26, 28, 176,
179, 257, 267, 404
Keller, Paul 149, 457
Kellermann, Bernhard 274
Kern, Hans 478 (Carus)
Kerner, Justinus 308
Kessel, Martin 429, 502
Kesser, Hermann 434, 502
Kesten, Hermann 433, 501
Kierkegaard, Sören 36
Kisch, Egon Erwin 429, 498
Klabund (= Alfred Henschke)
396, 490
Klaeber, Kurt 506
Klages, Ludwig 449 (Nietzsche),
502
Kleist, Heinrich von 95, 99,
308, 478
Kneip, Jakob 273, 277, 314 ff.,
469, 480
Knies, Richard 457
Köhlw, Gottfried 395, 490
Köppen, Edlef 432, 499
Kokoschka, Oskar 425, 496
Kolbenheyer, Erwin Guido
200 ff., 268, 271, 289, 464
Korff, H. A. 477
Kornfeld, Paul 409, 492
Krebs, Carl 59
Krell, Max 490
Kretzer, Max 60, 81, 445
Krille, Otto 504
Kröger, Timm 145, 454
Kuhnert, A. Arthur 500

Kurz, Isolde 148, 455
Kutscher, Arthur 451 (Wede-
kind)

L

Lachmann, Eduard 500
Lampel, Peter Martin 420, 495
Landauer, Gustav 59
Lasker-Schüler, Else 394, 488
Lauckner, Rolf 410, 417, 493
Lautensack, Heinrich 415, 493
Leip, Hans 491
Leonhard, Rudolf 395, 489
Leopardi, Giacomo 36
Lersch, Heinrich 240, 273,
277 ff., 316, 430, 436 ff., 469,
480, 504, 505
Lessen, Ludwig 504
Lessing, Gotthold Ephraim 25,
327 ff. (Strindberg)
Leyen, Friedrich von der 475,
476
Lieblich, Karl 503
Lienhard, Friedrich 96, 144,
145 ff., 454
Liepmann, Heinz 434, 502
Liliencron, Detlev von 60,
64 ff., 69 (Dehmel), 79, 152,
444
Lilienfein, Heinrich 457
Lissauer, Ernst 486
Litaip, 392, 487
Löns, Hermann 192, 194, 463,
470
Loerke, Oskar 454
Lothar, Ernst 486
Lublinski, Samuel 166
Lübbe, Axel 292, 294, 471
Luhmann, Heinrich 317, 482
Luschnat, David 497
Luther, Martin 223

M

Maassen, Georg v. 479 (E. T. A. Hoffmann)
 Macdonald, Ph. 501
 Maeterlinck, Maurice 450
 Mahrholz, Werner 442 (Dostojewskij), 477
 Mallarmé, Stefan 103, 450
 Mann, Heinrich 283 („Untertan“), 372 ff., 431, 486
 Mann, Klaus 498
 Mann, Thomas 60, 70 ff., 79, 98, 179, 186 (F. Huch), 187, 189, 191, 234 (Schaeffer), 237, 373, 398, 444
 Manzoni, Alessandro 36
 Marschalk, Max 59
 Marx, Karl 42, 92
 Maupassant, Guy de 46 f., 48, 58, 374, 441
 May, Karl 400
 Mayne, Harry 479 (Immermann)
 Mechow, Carl Benno von 435, 503
 Mechtild von Magdeburg 475
 Mehlis, Georg 477 (Romantik)
 Meidner, Ludwig 395, 490
 Meinhold, Wilhelm 268
 Mell, Max 411, 417, 493
 Meyer, Alfred Richard 486
 Meyer, Conrad Ferdinand 26, 27, 28, 176, 241
 Meyer-Eckhardt, Victor 194 ff., 431, 463, 499
 Michael, Wilhelm 500
 Michel, Robert 150, 458
 Michel, Wilhelm 487 (Hölderlin)
 Mickiewicz, Adam 36
 Miegel, Agnes 152 f., 460
 Mill., John Stuart 37

Minde-Pouet, Georg 478 (Kleist)
 Minor, Jakob 478 (Novalis)
 Mörike, Eduard 26, 28, 95, 99, 479
 Möser, Justus 73
 Molo, Walter von 372, 378 ff., 486
 Mombert, Alfred 136, 137 f., 143, 453
 Morgenstern, Christian 136, 138 f., 143, 453
 Mottram, Ralph H. 501
 Mühle, Hans 437, 504
 Müller-Guttenbrunn, Adam 150, 458
 Münchhausen, Börries von 152, 460
 Muron, Johannes (siehe auch Keckeis) 317, 482
 Musäus, J. K. A. 268
 Musil, Robert 496
 Muth, Karl 312, 479

N

Nabl, Franz 238, 466
 Nadler, Josef 477
 Naumann, Hans 476
 Neckel, Gustav 476
 Neumann, Alfred 199, 395, 463
 Nicolai, Friedrich 25, 107
 Nietzsche, Friedrich 29, 30 f., 38, 71, 93, 99, 100 ff., 104 (Wilde), 134 f., 136, 137, 143, 228 (Klassik), 321, 377, 392, 398, 428, 449
 Nötzel, Karl 442 (Tolstoi)
 Novalis (Friedrich v. Hardenberg) 95, 99, 302, 308, 318, 428, 478

O

Oberkofler, Joseph Georg 483
 Offenburg, Kurt 504

Oempteda, Georg von 81, 446
 Otten, Karl 429, 433, 498, 501
 Ottwald, Ernst 502

P

Pannwitz, Rudolf 453
 Panzer, F. (Grimm) 478
 Paquet, Alfons 300 ff., 431, 473
 Paracelsus, Theophrastus 310
 Paulsen, Rudolf 453
 Penzoldt, Ernst 427, 430, 497
 Perkonig, Josef Friedrich 150, 317, 458, 482
 Persich, W. A. 435, 503
 Petöfi, Alexander Sandor 36
 Petzold, Alfons 437, 505
 Peuckert, Will-Erich 240, 292, 293
 Pfeill, Karl Gabriel 318, 483
 Pigenot, Ludwig v. 487 (Hölderlin)
 Pinthus, Kurt 393, 488
 Plivier, Theodor 429, 498
 Podach, Erich 449 (Nietzsche)
 Poe, Edgar Allan 103, 450
 Poeck, Wilhelm 149, 456
 Polenz, Wilhelm von 145, 147, 455
 Polgar, Alfred 429, 498
 Ponten, Joseph 240, 281 ff., 469
 Preczang, Ernst 437, 504, 505
 Prévost (Abbé) 215
 Puschkin, Alexander 36

R

Raabe, Wilhelm 27, 28, 257, 268
 Ramuz, Charles 491
 Raynal, Paul 501
 Regler, Gustav 484
 Rehfish, Hans 494
 Reich, Hermann 476

Reinacher, Eduard 484
 Reinhardt, Max 420, 494
 Remarque, Erich Maria 432, 499
 Renker, Gustav 472
 Renn, Ludwig 432, 499
 Renner, Gustav 83, 447
 Rhode, Erwin 340
 Rhoden, Gebrüder v. 500
 Richter, Raoul 449 (Nietzsche)
 Riemann, Robert 478 (Grimm)
 Rilke, Rainer Maria 117, 128 f., 228, 392, 427, 452
 Ringelnatz 496, 500
 Rockenbach, Martin 430, 484, 497, 499
 Römer, Heinrich 449 (Nietzsche)
 Roettger, Karl 224 f., 465
 Rolland, Romain 377, 442 (Tolstoi)
 Rosegger, Peter 149, 458
 Roselieb, Hans 317, 482, 485
 Rosenkranz, Hans 498
 Rosenow, Emil 83, 447
 Roth, Joseph 433, 434, 501
 Rothardt, Hans 458 (Sohnrey)
 Rousseau, Jean Jacques 336 (Strindberg)
 Rowohlt-Verlag 310
 Rubiner, Ludwig 394, 489
 Ruederer, Joseph 259 f., 467
 Rüttenauer, Benno 209 ff., 268, 271, 464
 Ruskin, John 101, 449

S

Sacher, Friedrich 497
 Sack, Gustav 486
 Sand, George 36
 Sander, Ernst 427
 Sanzara, Rahel 497
 Scarron, Paul 215

- Schaafhausen, T. W. 475 (Früh-
germanentum)
- Schäfer, Wilhelm 240 ff., 268,
271, 407, 467
- Schaeffer, Albrecht 234 ff., 466
- Schaffner, Jakob 239, 264,
266 f., 468
- Scharf, Ludwig 83, 447
- Scharrelmann, Wilhelm 240,
284 ff., 470, 471
- Schaukal, Richard von 150,
151, 459
- Schaumann, Ruth 317, 480
- Schauwecker, Franz 433, 500
- Scheele, Meta 500
- Scheerbart, Paul 59, 136 f.,
138, 143, 453
- Scheffler, Karl 233 f., 466
- Schellenberg, Ernst Ludwig
477
- Schelling, Friedrich Wilhelm
Jos. v. 309
- Schendell, Werner 435, 504
- Schering, Emil 479 (Droste)
- Scheuffler, G. 455 (Viebig)
- Schickele, René 395, 396, 490
- Schieber, Anna 455
- Schiff, Bert 497
- Schiller, Friedrich von 158,
160, 164, 336, 390
- Schlaf, Johannes 56 f., 79 f.,
98, 443, 444, 445
- Schlegel, Friedrich 25, 95, 321
- Schlenther, Paul 443, 444 (G.
Hauptmann)
- Schlump 500
- Schmid-Noerr, Friedrich Al-
fred 484
- Schmidt, Erich 478 (Kleist)
- Schmidtbonn, Wilhelm 240,
254 ff., 467
- Schnabel, Johann Gottfried
268
- Schnack, Friedrich 317, 482
- Schnitzler, Arthur, 60, 76 ff.,
444
- Schönherr, Karl 447
- Schönlank, Bruno 437, 504, 506
- Scholz, Wilhelm von 166,
169 ff., 191, 431, 461, 478
(Novalis)
- Schopenhauer, Arthur 71, 321
- Schroeder, Karl 434, 503
- Schröer, Gustav 149, 457
- Schroeter, Manfred 488 (Bach-
ofen)
- Schüddekopf, A. 478 (Bren-
tano)
- Schussen, Wilhelm 149, 457
- Schwartzkopff, Werner 476
(Bücher des Mittelalters)
- Schwarzkopf, Nikolaus 317,
482
- Scott, Walter 36, 191
- Seebaß, Friedrich 487 (Hül-
derlin)
- Seeberg, Dierck 434, 503
- Seghers, Anna 434, 503
- Seidel, Heinrich 226
- Seidel, Heinrich Wolfgang
225 ff., 465
- Seidel, Ina 194, 197 ff., 226,
463
- Seidel, Willy 299, 472
- Seits, Robert 504
- Servaes, Franz 58, 59
- Seuse, Heinrich (Suso) 310,
475
- Shakespeare, William 118
- Shaw, Bernhard 48, 377, 443
- Shelley, Percy Bysshe 36
- Sidow, Max 427, 429, 497, 498
- Sling 429, 498
- Sochaczewer, Hans 434, 502
- Soergel, Albert 427, 496
- Sohnrey, Heinrich 149, 458

Sonnenschein, Carl 312 f., 479
 Sorge, Reinhard Johannes 314,
 315 f., 411, 480
 Spencer, Herbert 37
 Spengler, Oswald 92, 102, 448
 Speyer, Wilhelm 430, 434, 499,
 501
 Spielhagen, Friedrich 28, 30
 Spitteler, Karl 98, 135 f., 143,
 453
 Stach, Ilse von 316, 480
 Stadler, Ernst 394, 489
 Staël, Mme de 36
 Stavenhagen, Fritz 83, 447
 Steffen, Albert 382, 396, 406 ff.,
 491
 Steguweit, Heinz 430
 Stehr, Hermann 214 ff., 240,
 268, 292, 404, 406, 465
 Steig, Reinhold 478 (Arnim)
 Steiner, Rudolf 409
 Steinhausen, Wilhelm 475
 Stendhal (= Henry Beyle) 36,
 215
 Sternheim, Carl 366, 382, 410,
 413 ff., 493
 Stifter, Adalbert 67, 179
 (Stoeßl)
 Stockmann, Alois 477 (Ro-
 mantik)
 Stoeßl, Otto 175, 176 ff., 182,
 268, 271, 462
 Storm, Theodor 27, 28, 227,
 268
 Stramm, August 490
 Strauß, Richard 104, 127,
 Strauß, Emil 239, 264, 267 ff., 468
 Strauß u. Torney, Lulu von
 152 ff., 460
 Streckert, Karl 485 (Strindberg)
 Strich, Fritz 477
 Strindberg, August 58, 110

(Wedekind), 232, 321 ff., 366
 (Expressionismus), 410 (Ex-
 pressionistisches Drama),
 413, 419, 442, 485
 Strobl, Karl Hans 152, 459
 Stucken, Eduard 152, 460
 Sudermann, Hermann 80 f., 445
 Supf, Peter 428 f., 497

T

Taine, Hippolyte 37, 39, 40, 41
 Tauler, Johannes 310
 Tegethoff, Ernst 476 (Bücher
 des Mittelalters)
 Thackeray, William M. 48, 442
 Thieme, Alfred 504
 Thieß, Frank 292, 294 f., 471
 Thoma, Ludwig 239, 258 f.,
 263, 467
 Thrasolt, Ernst 318, 480, 483
 Thurow, Hermann 504
 Timerding, Heinrich 475
 Toller, Ernst 366, 382, 410,
 415 ff., 493
 Tolstoi, Leo N. 48, 52 f., 58,
 59, 272, 296, 326 (Strind-
 berg), 366 (Expressionismus),
 401, 442
 Tovote, Heinz 81, 445
 Trakl, Georg 382, 383, 389 ff.,
 393, 394, 487
 Traven, B. 437, 506
 Tucholsky, Kurt 429, 498
 Türk, Werner 497

U

Ulitz, Arnold 240, 292, 293,
 382, 396, 397 ff., 435, 471,
 504
 Ungar, Hermann 366, 491
 Unruh, Fritz von 382, 411,
 417 ff., 494
 Unus, Walter 476

V

- Verhaeren 150 (Zweig), 450
 Verlaine, Paul 102, 150 (Zweig),
 450
 Vershofen, Wilhelm 273, 274 f.,
 469, 503
 Vesper, Will 476
 Viebig, Klara 145, 148, 455
 Viëtor, Karl 478 (Brentano)
 Viktor, Walter 504
 Vizetelly, A. 441 (Zola)
 Voigt-Diederichs, Helene 149,
 456
 Voltaire (François Marie
 Arouet) 366 (Expressionis-
 mus)
 Vring, Georg von der 432, 500

W

- Wachler, Ernst 96
 Waggerl, Karl Heinrich 503
 Wagner, Richard 26, 27, 28,
 71, 99 ff., 158 f., 183, 321, 345,
 449
 Walden, Herwarth 485
 Walzel, Oskar 477
 Waser, Maria 456
 Wassermann, Jakob 117,
 131 ff., 191, 452
 Wedekind, Frank 67, 105 ff.,
 232, 366 (Expressionismus),
 410 (Expressionistisches Dra-
 ma), 413, 419, 451
 Wegner, Armin T. 454, 499
 Wehner, Josef Magnus 317,
 432, 482, 499
 Weinrich, Franz Johannes 318,
 483
 Weismantel, Leo 316, 318, 411,
 417, 481, 493
 Weiß, Ernst 395, 429, 434, 502
 Weiß, Konrad 318, 483, 498
 Werfel, Franz 371, 382, 383 ff.,
 393, 394, 487

- Wharton, James B. 501
 Whitman, Walt 103 f., 302
 (Paquet), 450
 Wiechert, Ernst 484
 Wiese, Leopold von 485
 Wieser, Max 477
 Wilde, Oskar 103, 104 f., 450
 Wildenbruch, Ernst von 118
 Wildgans, Anton 411, 419, 494
 Wille, Bruno 58 f., 59, 84, 448
 Wille, Hansjürgen 497
 Winckler, Joseph 239, 273,
 275 ff., 318, 366, 469, 480
 Winterfeld, Paul v. 476
 Wirth, Herman 288, 470, 474 f.
 Wirz, Otto 382, 396, 404 ff.,
 430, 491
 Witkop, Philipp 499
 Woerner, Roman 441 (Ibsen)
 Wolf, Friedrich 420, 429, 434,
 495, 498, 502, 503
 Wolfenstein, Alfred 395, 489
 Wolff, Ludwig 475
 Wolfskehl, Karl 475
 Wolters, Friedrich 124, 451
 (George), 476
 Wordsworth, William 36

Z

- Zahn, Ernst 145, 149, 456
 Zaunert, Paul 475
 Zech, Paul 394, 430, 491
 Ziegler, Leopold 228 (Klassik),
 448
 Zola, Emile 47, 54, 58, 61
 (Hauptmann), 215, 238, 374,
 441 (Flaubert)
 Zollikofer, Fred v. 497
 Zuckmayer, Carl 420, 495
 Zur Linde, Otto 136, 138, 453
 Zweig, Arnold 187, 189 ff., 432,
 435, 463, 500, 503
 Zweig, Stefan 150 f., 459

Werner Mahrholz

Lebensabriß des Verfassers

Dr. Werner Mahrholz wurde am 1. Dezember 1889 zu Berlin als vierter Sohn des Oberstabsarztes a. D. Dr. Ludwig Mahrholz geboren, der aus dem Harz stammte. Als er zwei Jahre alt war, starb sein Vater. Mahrholz besuchte von Tertia ab das Falk-Realgymnasium in Berlin. Nach dem Abiturium studierte er an den Universitäten München und Berlin Philosophie, Literaturgeschichte, Geschichte, Englisch und Französisch. In diese Zeit fällt auch ein längerer Aufenthalt in der französischen Schweiz; auch studierte er einige Zeit an der Universität Oxford. 1912 promovierte er mit einer literargeschichtlichen Arbeit über einen Schriftsteller des „Jungen Deutschland“: Julius Mosen, und lebte dann bis zum Jahre 1919 als freier Schriftsteller in München. Unterbrochen wurde dieser süddeutsche Aufenthalt durch den Besuch zahlreicher Universitäten (deren Verhältnisse er studierte), durch weitere Reisen in Italien und Frankreich (Rom, Florenz, Paris), durch Mitarbeit an der Weimarer Goethe-Ausgabe sowie endlich später durch Einziehung zum Militär. Wohin er kam, lernte er Gelehrte, Dichter, Künstler, auch Politiker kennen und verschaffte sich so frühzeitig neben dem Studium der allgemeinen kulturellen und politischen Verhältnisse die Personalkenntnis, die ihm später bei jeder Art beratender Tätigkeit zustatten kam. Seine wissenschaftlichen Studien setzte er nach der Promotion besonders in wirtschaftsgeschichtlicher, national-ökonomischer und soziologischer, aber auch in theologischer und pädagogischer Hinsicht fort und suchte sich auf diese Weise eine umfassende Bildung im Sinne Max Webers zu verschaffen, der auf ihn in seiner Gesinnung und Haltung den stärksten Eindruck unter allen Gelehrten und Politikern der Zeit machte.

Das Ergebnis dieser Studien waren mehrere wissenschaftliche und publizistische Bücher, von denen eine „Geschichte der Selbstbiographie“, ein Werk über den „Deutschen Pietismus“, ferner das erste und verbreitetste Buch über die Hochschulreform „Der Student und die Hochschule“ sehr bekannt geworden sind. Seit dem Kriege war er ständiger Mitarbeiter für die Vossische Zeitung, die Frankfurter Zeitung, das Hamburger

Fremdenblatt, die Münchener Neuesten Nachrichten in ihrer demokratischen Zeit, die Rheinisch-Westfälische Zeitung und andere große Blätter; außerdem hat er für fast alle bekannten literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften gearbeitet. Er gab selbst seit 1917 die akademische Zeitschrift „Die Hochschule“ heraus, die für den Studenten ebensoviel praktische wie geistige Bedeutung besaß, da sie ihn auf der Höhe des Geschehens der Zeit zu halten suchte. Er nahm sich des Loses der jungen Studenten besonders gegen Ende des Krieges und nach dem Zusammenbruch an und spielte in der Akademischen Berufsberatung München eine gewichtige Rolle. So gewann er das Vertrauen der jungen, lebendigen Studentenschaft, die ihm alle späteren Jahre noch so viel Rat und Hilfe verdankte. In den Jahren 1918—1921 war er in der Hochschulreform-Bewegung führend tätig. Weit über seine Studentenzeit hinaus widmete er sich der freistudentischen Bewegung, ja er ließ sich nach 1918, sechs Jahre nach seiner Promotion, neu immatrikulieren, um in ihr noch tatkräftiger zu wirken.

Im Jahre 1918 trat Mahrholz, bei der Gründung, der Deutschen Demokratischen Partei bei. 1919 wurde er in die Reichszentrale für Heimatdienst berufen, um die Volksbildungsbewegung in Bayern zu organisieren. Er hat dann auch, als Protestant und Norddeutscher, die erste Volkshochschullehrertagung zu Dachau, Ostern 1920, organisiert, von welcher Tagung wesentliche Anstöße für die Volksbildungsbewegung in Bayern ausgegangen sind. Noch 1920 wurde er als politischer Referent in die Zentralleitung der Reichszentrale für Heimatdienst nach Berlin versetzt und nahm als solcher auch die Interessen der Deutschdemokratischen Partei wahr. Das Ergebnis dieser Wendung zum Politischen war die Schrift „Politisches Programm der deutschen Jugend“, das auf Anregung der Arbeitsstätte für sachliche Politik entstand, und die Umwandlung seiner Zeitschrift „Die Hochschule“ in das „Archiv für Politik und Geschichte“, das er mit Dr. Hans Roeseler und Professor Dr. Georg Irmer von 1923 bis 1928 herausgab: eine Zeitschrift, die ihre Aufgabe darin erblickte, die Politik dort zu erfassen, wo sie Geschichte wird und dem Geiste reiner Wissenschaft zugänglich ist.

Die Linie seiner literarischen Entwicklung setzte er in

dieser Zeit mit zwei Büchern fort, davon das eine, „Literargeschichte und Literaturwissenschaft“, eine Geschichte der Methoden der Literaturgeschichtsschreibung im 19./20. Jahrhundert, obgleich auch für den Nichtfachmann und interessierten Laien verständlich und sehr anregend, sein wissenschaftlichstes Werk ist; das andere Buch aber, eine aus tiefem Erleben der Inflationsjahre erwachsene Leistung, seine Schrift über „Dostojewskij“, die wohl die lebendigste Einführung in Leben und Werk Dostojewskijs gibt und trotz der Tiefe ihres Inhalts so viel Beifall bei einem großen Publikum fand, daß sie in verhältnismäßig kurzer Zeit die zweite Auflage erlebte.

Im Jahre 1921 trat Mahrholz aus der Reichszentrale für Heimatdienst aus, um die Leitung der Pressezentrale im „Arbeitsausschuß deutscher Verbände“ zu übernehmen. Er organisiert dabei den sehr schwierigen, weil mit allen Parteien arbeitenden Pressedienst (mehrere Korrespondenzen, darunter die offizielle Beilage des demokratischen Pressedienstes). 1922 organisierte er auch (mit dem früheren volksparteilichen Reichstagsabgeordneten Dr. Hugo Böttcher) die außenpolitische Woche der deutschen Presse in Goslar. Durch diese Tätigkeit vervollständigte er seine außenpolitischen Kenntnisse sowohl in historischer wie in praktischer Beziehung. 1923 schied er dort infolge der Inflation aus und ging als Leiter der Sozialabteilung der deutschen Wollwarenmanufaktur nach Grünberg in Schlesien. Er war dort sozialpolitisch tätig und organisierte in einem modernen Betriebe die gesamten Wohlfahrtseinrichtungen, das psychotechnische Laboratorium u. a. m. Zugleich leitete er, wie auch schon im Arbeitsausschuß, das Archiv der Firma und rundete dadurch seine wirtschafts- und finanzpolitischen Kenntnisse ab.

Die Frucht dieser Tätigkeit waren das Buch „Wirtschaft und Christentum“ und zahlreiche sozialpolitische Aufsätze zur Berufsausbildung der Arbeiter und zur Behebung ihrer wirtschaftlichen Last. Während der ganzen Zeit setzte er seine literarischen Interessen fort und hielt die Beziehung zu Dichtern, Volksbildnern, Gelehrten, Politikern aufrecht. In dieser Zeit entstand auch die hier in neuer Auflage erscheinende „Deutsche Literatur der Gegenwart“ als das Ergebnis zwanzigjährigen Umgangs mit Dichtung und Dichtern.

Von 1925 bis zu seinem Tode war Mahrholz als kulturpolitischer und politischer Redakteur der „Vossischen Zeitung“ unermüdlich tätig in der Sorge um den Bestand der deutschen Kultur in ihrer mannigfaltigen Äußerung in Literatur, Wissenschaft, Kunst, Volksbildung, in der entschiedensten Mithilfe bei der Bereinigung der innerpolitischen und außerpolitischen Lage des Deutschland und des Deutschen Reiches. Er war keineswegs bloß passives Mitglied der „Arbeitsstätte für sachliche Politik“ und der „Deutschen Gesellschaft von 1914“; er wirkte im „Verein für Auslandsdeutschtum“ insbesondere für die Annäherung zwischen Deutschland und dem von ihm so geliebten und gekannten Österreich, nahm an allen Studententagungen im Inland und im Ausland teil, wo sein Rat und seine Tat an erster Stelle galten. Darüber hinaus widmete er seine erstaunliche Arbeitskraft der Hebung des Schriftstellerberufes, indem er teils mitgründend, teils führend und am entscheidenden Punkte eingreifend als langjähriges Hauptvorstandsmitglied im Schutzverband deutscher Schriftsteller und seinen Untergruppen sowie im internationalen Schriftstellerverband, dem sogenannten „Pen-Club“, tätig war. Er nahm sich des Schicksals der deutschen Wissenschaft und des deutschen Schrifttums, wie es in der „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“ und der „Notgemeinschaft des deutschen Schrifttums“ seinen Ausdruck gefunden hat, nachhaltigst an. Mit an erster Stelle auf ihn ist das Zustandekommen der „Notgemeinschaft für das deutsche Schrifttum“ seit 1. Januar 1930 zurückzuführen, die eine seiner Lieblingsideen war und deren Inkrafttreten er noch von seinem Krankenbette aus ratend und beobachtend überwachte. Die Anregung zur Einrichtung eines „Buchtages“ in Deutschland ging von ihm aus. Er war kulturpolitischer Berater beim Rundfunk („Deutsche Welle“), bei der Volksbühne und so vielen anderen Einrichtungen. Er hielt in der Lessing-Hochschule Vortragsreihen ab, z. B. über die „Grundlagen der modernen Lebensphilosophie“; im Rundfunk sprach er noch in den letzten Jahren in einer Reihe von Vorträgen über „Wandlungen im Geistesleben der Gegenwart“, über „Die Weltanschauungsgruppen in Deutschland“, über „Jugendbewegung in zwei Jahrhunderten“, „Der großstädtische Mensch“ (Arbeitsleben in der Großstadt, Lebensform der Großstadt, Kritik an der

Großstadt, der Großstädter und die Natur, das Gesicht Berlins), über die „Kulturpolitik des Staates und der Gesellschaft“, über „Europa als geistige Einheit“ oder den „Aufbau des geistigen Europas“.

Da raffte ihn eine schwere Nierenkrankheit auf der Höhe seiner Schaffenskraft dahin. Er starb, erst 40 Jahre alt, am Ostersonntag, dem 20. April 1930, in Meran, wo er vergeblich von seinem Leiden Heilung erhoffte. Die Anregungen, die er gab, wirken weiter auf Staat, Volk und Kultur der Deutschen, ja — es darf gesagt werden — auf die europäische Kulturwelt.

Übersicht über die Werke von Dr. Werner Mahrholz

- Julius Mosens Prosa. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Romantik und des jungen Deutschland. Dissertation. 1912. (113 S.) (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. Verlag Alexander Duncker, Weimar.)
- Deutsche Selbstbekenntnisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus. Furche-Verlag. 1919. (254 S.) Preis geheftet 3,00 M., in Hlwd. 4,00 M.
- Der deutsche Pietismus. Eine Auswahl von Zeugnissen, Urkunden und Bekenntnissen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Furche-Verlag. 1921. (456 S.) Preis geheftet 5,00 M., in Hlwd. 6,00 M.
- Das Leben des Burkard Zink. Nebst Auszügen aus seiner Chronik. Insel-Verlag, Leipzig o. J. (88 S.) Insel-Bücherei.
- Religiöse Lyrik der Klassik und Romantik. Ausgewählt und herausgegeben von Werner Mahrholz. Verlag Parcus & Co., München. 1921. (96 S.)
- Der Student und die Hochschule. Eine Einführung in das Hochschulleben. Furche-Verlag. 1919. (103 S.) — Die Überlegungen des Mulus, Die Wirklichkeit der Hochschule, Studentische Wirtschaftsführung, Der Student als politisches und soziales Wesen, Der Student und die studentische Gemeinschaft, Der Student und die großen Lebensmächte, Thesen zur Hochschulreform.
- Ein politisches Programm der deutschen Jugend. Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, Berlin. 1922. (28 S.)
- Neuer Humanismus. Aufsätze und Reden an die deutsche Jugend. Von Werner Mahrholz und Hans Roeseler.

- Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, Berlin. 1921. (58 S.) Darin: „Brief über Neuen Humanismus an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Herrn Professor Dr. C. H. Becker, an Stelle einer Einführung, einer Rechtfertigung und einer Widmung“, „Nationalismus und Internationalismus“ (Mahrholz), „Wissenschaft und Politik“ (Mahrholz), „Jugend, Volkstum und Reich“ (Roeseler), „Die wahren Gründe einer Hochschulreform“ (Roeseler), „Die humanistische Fakultät“ (Mahrholz).
- Dostojewskij. Ein Weg zum Menschen, zum Werk, zum Evangelium. Furcht-Verlag. 1922. (72 S.) Preis 2,80 M. — Der Weg zu Dostojewskij, Das Schicksal, Das Werk, Welt und Zeit, Der Psychologe, Der Künstler, Der Politiker, Die Apokalypse, Die Verkündigung, Die Entscheidung.
- Dostojewskij. Weisheit und Aufruf. Eine Auswahl. Greifen-Verlag, Rudolstadt. 1923. (108 S.)
- Literargeschichte und Literaturwissenschaft. Lebendige Wissenschaft. Strömungen und Probleme der Gegenwart. Bd. 1. Mauritius-Verlag. 1923. (214 S.) Preis 2,50 M. Eine Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung von Goethe bis zur Gegenwart unter Berücksichtigung der neuesten Methoden der Literaturwissenschaft.
- Klassikerausgaben. Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. Mit instruktiven längeren Einleitungen, welche diese Klassiker in einer eigenartigen und neuen Beleuchtung, von der Seite ihrer seelischen Untergründigkeit und Dämonie zeigen, wie das auch gelegentlich in dieser Literaturgeschichte zum Ausdruck kommt.
- Wirtschaft und Christentum. Eine grundsätzliche Betrachtung über wirtschaftlichen Humanismus in der Industrie. (Band 21/22 der Sammlung „Wissen und Wirken“. Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens. Herausgegeben von Prof. Dr. E. Ungerer.) Verlag G. Braun, Karlsruhe. 1925. (92 S.) Preis 1,80 M.
- Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Probleme, Ergebnisse, Gestalten. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin. 1926. (537 S.)
- Seit 1917 Herausgeber der „Hochschule“. Blätter für akademische und politische Bildung.
- Seit 1923 Herausgeber des „Archivs für Politik und Geschichte“.
- Seit 1928 Mitherausgeber der Zeitschrift „Deutsche Einheit“ (Freiwerk-Verlag).
- Grundfragen der Politik. In praktischer Absicht herausgegeben von Werner Mahrholz und Hans Roeseler. Erster Band: Individuum und Gemeinschaft. Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte. Berlin. 1922.

Aufsätze von Dr. Werner Mahrholz (Auswahl),

von denen teilweise sehr wertvolle Anregungen für das deutsche Kulturleben ausgingen und deren Gesamtheit zeigt, daß Mahrholz in der Tat eine Art Justus Möser unserer Zeit war (wie er denn nicht zufällig einen Aufsatz über diesen berühmten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts geschrieben hat).

Diese Zusammenstellung konnte einsteilen nur eine kleine, provisorische Auswahl aus dem reichen Schatze seiner Arbeiten sein und beschränkt sich in der Hauptsache auf die ersten 5—10 Jahre seiner schriftstellerischen Tätigkeit.

Einige politische Aufsätze

Weltgeschichte und Weltpolitik. Archiv für Politik und Geschichte. 1923. — Die Anklage der Entente und der Streit der Deutschen in der Schuldfrage. Arbeitsausschuß deutscher Verbände. Leitsätze. — Chronologie des Kriegausbruches. Neue Zeit. 16. Aug. 1922. (Zentralstelle für Erforschung der Kriegsursachen. Archiv.) — Die deutsche Bündnispolitik und die Kriegsschuld. „Heimat-Aufbau.“ 19. Juni 1922. — Politische Wirklichkeit. Hagener Zeitung. 2. Jan. 1922; Der „Rheinländer“. 14. Jan. 1922. — Deutsche Freiheit. Weser-Zeitung. 24. Juli 1921; „Heimat-Aufbau“. 16. Jan. 1922. — Das neue Frankreich. In: „Der Herold der Deutschen Demokratischen Jugend.“ Juli 1925.

*

Über die doppelte Wurzel des Pazifismus. „Europäische Staats- und Wirtschaftszeitung.“ 30. Sept. 1916. — Neue Ziele in der Sozialdemokratie. „Die Propyläen.“ 22. Sept. 1916. — Das deutsche Bürgertum einst und jetzt. „Europäische Staats- und Wirtschaftszeitung.“ 7. Juli 1917. — Der Mut zum Neuen. „Das neue Bayern. Beiträge für Zeitungen.“ 11. Jan. 1919. — Die Deutsche Hochschule für Politik. „Der Heimatdienst.“ Hrsg. von der Reichszentrale für Heimatdienst. 24. Okt. 1920. — Die deutsche Jugend und die Politik. (The German Youth and Politics.) Deutsche Sonderausgabe The New Student. New York-Leipzig. 1923. — Demokratie und Außenpolitik. „Der Herold der demokratischen Jugend Deutschlands.“ Okt./Nov. 1922; Merseburger Korrespondent. 5. Jan. 1923. — Politische Sittlichkeit. In: Grünberger Wochenblatt. 1925.

■

Auslandsdeutsche und Mutterland. Aufruf im „Hochland“. Das Wochenblatt der Frankfurter Zeitung. 24. März 1920. — Auslandspropaganda. Vossische Zeitung. 28. Mai 1926; Neue Badische Landes-Zeitung. 29. Mai 1916. — Typen des Auslandsdeutschtums. Vossische Zeitung. 10. Jan. 1925. — Warum niemals Donau? Vossische Zeitung. 21. Okt. 1925. — Kärnten als Grenzland. Handschriftlich vorhanden. — Notwendige Klärung: Auslandsdeutsche und Grenzdeutsche. Vossische Zeitung. 5. Sept. 1925. Morgenausgabe. — Die Schule der Minderheiten. Vossische Zeitung. 13. Febr. 1926. — Deutsche jenseits der Grenzen: Tschechoslowakei, Ungarn, Jugoslawien. Vossische Zeitung. 29. Okt. 1925.

Einige kulturpolitische Aufsätze

Was ist Kulturpolitik? Politik und Kulturpolitik. Die Kulturpolitik der Gesellschaft. Der Staat und die Kulturpolitik. Sämtlich in der Zeitschrift „Deutsche Einheit“. 1928. — Bildung und Wissen. „Heimat-Aufbau. Mitteilungsblatt der Reichszentrale für Heimatdienst. Landesabteilung Bayern.“ 28. März 1921. — Wissenschaft und Politik. In: „Die Hochschule.“ 1921. Heft 11. — Der Pietismus der Geistigen. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 11. Sept. 1918; Frankfurter Zeitung vom 31. Jan. 1920. — Katholische Stimmen zur Volksbildungsfrage. „Heimat-Aufbau. Mitteilungsblatt der Reichszentrale für Heimatdienst, Landesabteilung Bayern.“ 5. Juli 1920. — Konkordat und Reichsschulgesetz. Disposition zu einem Vortrag. — Die Auf-

gabe der Volkshochschule. „Preußische Jahrbücher.“ Dezember-Heft. 1919. — Die Aufgabe des Volkshochschullehrers. Handschriftlich vorhanden. — Ein Kursus für Lehrer an Volkshochschulen in Bayern. Vorschlag von Dr. W. Mahrholz, Leiter der Mittelstelle für Volkshochschulen in der Reichszentrale für Heimatdienst, Landesabteilung Bayern. „Freie Bahn. Wochenschrift für alle Volkskreise.“ 18. Dezember 1919. — Volksbildungsarbeit in der Kleinstadt. Münchener Neueste Nachrichten. 1920. Nr. 252. — Über Beruf, Berufswahl und Berufsberatung als Erziehungsfragen. In: „Freie Bahn. Wochenschrift für alle Volkskreise.“ 11. Dez. 1919; Frankfurter Zeitung. 21. Juli 1918. — Die deutschen Universitäten. In: Deutschland, Vergangenheit und Gegenwart. Bilder zur deutschen Politik und Kulturgeschichte, Hrsg. unter Mitwirkung von Reichsbehörden und wirtschaftlichen Verbänden von Karl Federn und Joachim Kühn. 1925. — Die Freistudentische Idee und die allgemeine Ideenbewegung. In: „Akademische Rundschau.“ Aug./Sept. 1915. — Die Freistudentische Bewegung. 14. Juli 1928. — Der Werkstudent. Hannoversches Tageblatt. 3. Jan. 1922; Saarbrücker Zeitung. 30. Dez. 1921; Hochschul-Nachrichten (Mitteilungsblatt der Hallischen Studentenschaft). — Studentische Selbstverwaltung. In: „Das neue Deutschland.“ 1928. Heft 5. — Die deutsche Jugendbewegung. „Preußische Jahrbücher.“ Heft 3. 1927. — Buch und Jugendbewegung. Vortrag auf der Tagung des Berliner Ausschusses zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur. In: „Buch und Gesellschaft.“ Hermann Hilger-Verlag. — Von Jugend, Schund und Schmutz (Unter Pseudonym: Pius Mar). In: „Die Weltbühne.“ 17. Juli 1928.

Einige literarische Aufsätze

Literaturgeschichte als politische Wissenschaft. „Deutsche Politik.“ Wochenschrift. 16. Juli 1921; Rheinisch-Westfälische Zeitung. 15. Sept. 1921. — Welthumor und Weltsatire. Ein Beitrag zum Völkerverständnis. Zeitschrift „Die Böttcherstraße“. 1929. Heft 10. — Literatur, Dichtung und ihre Geschichte. „Zeitschrift für den deutschen Unterricht.“ 33. Jahrgang. Heft 9. — Gesellschaftliche Umschichtung und geistige Wandlung. Ein Beitrag zur Soziologie der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. „Preußische Jahrbücher.“ Aug. 1927. — Literarische Strömungen des 19. Jahrhunderts. In: „Der Gral. Monatsschrift für schöne Literatur.“ Heft 9. Juni 1925. — Die Situation der modernen Literatur. Eine einleitende Betrachtung. Ostdeutsche Monatshefte. April 1926. — Goethe und das Schrifttum der Gegenwart. Einige grundsätzliche Betrachtungen über unser Verhältnis zu den Klassikern. (Goethes Wirklichkeit und unsere Wirklichkeit. Die Gestalt der Literatur seit der klassischen Zeit. Goethe und die Gegenwart.) — Goethe und das Problem der Bildung. (Dionysos und Apollon.) In: „Hellwig. Wochenschrift für deutsche Kunst.“ 27. Aug. 1924; Der „Rufer. Eine Zweimonatsschrift der Freideutschen Jugend. Neue Folge.“ April 1924. — Vom Mythos der neueren Zeit. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 3. April 1921; Leipziger Neueste Nachrichten. 16. Juli 1922. Beilage. — Der Dichter und die moderne Lebensordnung. Betrachtungen zu Cervantes 300. Todestag. „Rheinlande.“ 1916. — Soziale Stellung des Dichters im Mittelalter. (12.—14. Jahrhundert.) — Die Literatur der Privatschmerzen. Allgemeine Zeitung, München. 26. Febr. 1916. — Tolstoi oder über die Askese. Furchen-Almanach auf das Jahr 1926. — Dichtung und Literatur. Betrachtungen zum 50. Geburtstag von Paul Ernst. In: „Das neue Deutschland.“ 18. März 1916. — Literaten, Politik, Literatur. Betrachtungen über zwei zeitgenössische Bücher. (U. a. Franz Blei.) Handschriftlich vorhanden. — Das Volk und die Literatenliteratur. Handschriftlich vorhanden. — Die Unterhaltungsliteratur und das Publikum. Handschriftlich vorhanden. — Dichterische Unterhaltungsliteratur. Saarbrücker Zeitung. 10. Okt. 1920. Beilage. — Die Erneuerung der Dichtung. Gedruckt 1916 im „Unsichtbaren Tempel“. — Lehrer und Dichter. Deutsche Lehrer-Versammlung Düsseldorf 1927. Hrsg. vom Ortsausschuß. — Karl May. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 4. Sept. 1919. — Charles Sealsfield. Deutsche Allgemeine Zeitung. 20. Febr. 1920. — Martin Andersen-Nexo. Literarische Beilage der Weser-Zeitung. 3. April 1922. — Verner von Heidenstam. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 8. Febr. 1920. — Nikolai Ljebkow. In: „Literaturblatt“, Beilage der Frankfurter Zeitung. 31. Aug. 1923. — Balzac als Soziologe. Hannoverscher Kurier. 5. April 1925. Literarische Beilage. — Vom Sinn

der „Zauberflöte“. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 15. April 1921. Beilage. — Der norddeutsche Mensch. In: „Die Schatzkammer.“ Norddeutsches Jahrbuch. Hrsg. von W. Scharrelmann. Carl Schünemann, Bremen. 1925. — Geopolitische Literatur. 1924. — Die wahre Aufgabe des Staatstheaters. In: „Die Weltbühne.“ 28. Aug. 1928. — Heinrich Tessenow. In: „Der Schönmann-Monat. Deutsche Blätter für Kunst und Leben.“ 1927. Heft 1. — Die Scheu vor dem Original. (Zur Soziologie der Maler und des Bilderkaufs.) „Vossische Zeitung.“ 30. Juni 1925. — Aktualität im Rundfunk. Handschriftlich vorhanden. — Vereinfachung der Rundfunkorganisation. Handschriftlich vorhanden.

Zur Soziologie des Schriftstellers

Die Wesenszüge des schriftstellerischen Schaffensprozesses. In: „Die geistigen Arbeiter.“ Herausgegeben im Auftrage des Vereins für Sozialpolitik. München und Leipzig 1922. — Das Wesen der geistigen Arbeit „Deutscher Pfeiler.“ 1922. Nr. 3. — Das gesellschaftliche Problem der geistigen Arbeit. In: „Vivos voco.“ Zeitschrift für neues Deutschland.“ März 1922. — Die gesellschaftliche Aufgabe des Schriftstellers. In: „Gewissen.“ 15. Sept. 1920; „Hannoverscher Anzeiger“, 12. Juni 1920. — Zukunftsaufgaben der deutschen Schriftsteller-Gewerkschaft. In: „S. D. S. Offizielle Mitteilungen der Landesgruppe Bayern.“ 27. März 1920. — Arbeitsämter für geistige Berufe. In: „Reichs-Arbeitsamt. Amtsblatt des Reichsarbeitsministeriums und des Reichsamts für Arbeitsvermittlung.“ 15. Aug. 1921. — Über das Lesen. Rheinisch-Westfälische Zeitung. 27. April 1921. Abendausgabe; Weser-Zeitung. 18. Juni 1921. — Über das Schreiben. „Heimat-Aufbau. Mitteilungsblatt der Reichszentrale für Heimatdienst.“ 30. Mai 1921. — Stufen der Kritik. Betrachtungen über das Lesen und den Leser. In: „Niedersachsen Norddeutsche Monatshefte für Heimat, Kunst und Leben.“ Juli 1926.

Einige sozialpolitische Aufsätze

Sozialpolitik. Ein Gespräch. In: „Werkland.“ Neue Folge von „Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschland.“ 1924. Heft 2. — Soziale Politik der Industrie. Vossische Zeitung. 5. Mai 1925. — Industrielle Wohlfahrtspolitik. In: „Betriebswirtschaftliche Rundschau.“ Hrsg. im Auftrage der Gesellschaft für Betriebsforschung. Frankfurt a. M. Okt. 1924. — Die Internationale der Wohlfahrt. Handschriftlich vorhanden. — Der Mensch in der Wirtschaft. Referat, gehalten auf dem Reichsjugendtag der D. D. J. am 2. August 1925 in Altenburg. In: „Der Herold der politischen Jugend Deutschlands.“ Okt. 1925. — Lehrlingsausbildung in der Textilindustrie. 32. Sonderheft zum Reichsarbeitsblatt. — Die Freizeit der arbeitenden Jugend. Vossische Zeitung. 11. Okt. 1925. — Grenzen der Psychotechnik: Die vernünftige Arbeiterauslese. Vossische Zeitung. 19. Febr. 1925. — Auswertungskurven des Durchried-Apparates. Handschriftlich vorhanden.

Der heimliche Dichter Werner Mahrholz

In Mahrholz steckte ein Dichter. Er schrieb Gedichte, Schauspiele, Hörspiele, Romane, Novellen. Aber die tägliche und tätige Sorge ließ ihm hierfür nicht so viel Zeit, um mit ausgereiften Werken an die Öffentlichkeit zu treten. Nur in den Zeitschriften „Niedersachsen“, „Ostdeutsche Monatshefte“, „Westermanns Monatshefte“ finden sich besonders in den Jahren 1925 und 1926 Gedichte von ihm abgedruckt (z. B. „Gestalt und Geheimnis“, „Herbstgedicht“, „Abend“ überschrieben), die mitunter eine Einsamkeit und Melancholie offenbaren, wie man sie bei diesem temperamentsvollen, kämpferischen, tätigen, lebensfrischen Menschen kaum vermuten sollte. Hat er doch als Motto über seine 1922 veröffentlichte Schrift „Ein politisches Programm der deutschen Jugend“ die Worte Dehmels gesetzt: „Alles Leid ist Einsamkeit — alles Glück Gemeinsamkeit.“ — Er hat versucht, einen Industrie- und Kleinstadtroman unter dem Titel „Werdende Welt“ zu schreiben und einen Roman mit dem Titel „Der Weg dieser Zeit“, der das Motto führen sollte:

„Vor Gott besteht nur die tätige Gesinnung.“

**Vom Bearbeiter dieses Buches,
Dr. Max Wieser,**

erschieden u. a. folgende Bücher und Schriften:

Der sentimentale Mensch. Gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert. Verlag Leopold Klotz (ehem. Friedr. A. Perthes), Gotha. 1924. (325 S.) Preis gebunden 5,00 RM.

Eine Seelen- und Geistesgeschichte der vor-klassischen Zeit: ein völlig vergessenes Zeitalter, die in keiner Literaturgeschichte in ihren seelischen Untergründen berücksichtigte Zeit von 1670—1750 wird hier zum ersten Male aus zahlreichen neu entdeckten Quellen erschlossen. Ein Beitrag zur Erkenntnis moderner Lebensform; eine historisch-kritische Betrachtung des individualistischen Gefühls in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten. — Inhalt: Urisse zu einer allgemeinen Geschichte der Sentimentalität, Mystizismus und Sentimentalität in Holland um 1700. Sentimentalität und orthodoxes Luthertum um 1700. Der Pietismus und die Sentimentalität. Die Aufklärung und die Sentimentalität. Der Anfang weltmännischer Wendung der Sentimentalität. Ihre Ausbreitung in den moralischen Wochenschriften. Michael von Loën als Goethescher Vortyp. Die Entsentimentalisierung im 19. Jahrhundert und die Psychologie der Führerpersönlichkeit im 20. Jahrhundert.

Peter Poiret (1646—1719), der Vater der romanischen Mystik in Deutschland. Zum Ursprung der Romantik in Deutschland. Verlag Georg Müller, München. 1931. (335 S.)

Peter Poiret gehört zu den bedeutendsten, bisher völlig vergessenen Vermittlern einer neuen Lebensform in Europa, die sich mit dem Zentrum in Holland radial nach Frankreich, Spanien und England einerseits und Deutschland andererseits erstreckte. Sein Leben und Denken in der großen geistigen Kulturkrisenzeit nach dem Dreißigjährigen Kriege wird hier erstmals ebenso wie das ganze Lebensgefühl jener Zeit an Hand von Dokumenten selbst aufgezeigt und damit der tiefe Grund zum Verständnis der Romantik und der auch heute noch vielfach wirksamen Psychologie im Roman gelegt.

Mensch und Welt. Ein Führer durch das Gebiet der Lebensbeschreibungen. Erinnerungen, Memoiren, Biographien, Briefe, Tagebücher. Aus Literatur, Geschichte, Politik, Kunst, Musik, Philosophie, Pädagogik, Medizin, Naturkunde, Technik, Wirtschaft. 1926. (227 S.) Stadtbücherei Spandau. Preis 2,00 RM.

Die Länder und Völker der Erde (außer Europa). Land, Volk, Kultur, Kunst, Staat, Wirtschaft, Politik, Religion u. a. Ein besprechendes Bücherverzeichnis. 1929. (172 S.) Stadtbücherei Spandau. Preis 1,00 RM.

Moltkes philosophisches Vermächtnis. Herausgegeben. Otto Reichl-Verlag, Darmstadt. 1926. (82 S.) Preis 3,00 RM.

Moltkes Briefe aus der Türkei. Ausgewählt und eingeleitet. Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg. 1927. (237 S.) Preis 2,80 RM.

Konrad Sprengel, der märkische Darwin. (Begründer der biologischen Betrachtungsweise der Pflanzenwelt.) In: „Brandenburgisches Jahrbuch“. 3. Band. 1928. Verlag Deutsche Bauzeitung, Berlin. Preis 3,00 RM.

Wissenschaftliches Grundschemata für Volksbüchereien. Verlag „Bücherei- und Bildungspflege“, Stettin. 1926. (130 S.) Preis 4,00 RM. (Zur Zeit vergriffen.)

Der Volksbüchereibau. Mit 75 Grundrissen und 34 Abbildungen. Anhang: Ausländische Büchereibauten von Erwin Ackerknecht. Verlag „Bücherei- und Bildungspflege“, Stettin. 1930. (146 S.) 9. Beiheft zur „Bücherei- und Bildungspflege“. Preis 4,50 RM.

Buch und Rundfunk. Über die Wertverschiebung der Kulturbildungsmittel. „Die Tat.“ 1927, Heft 10. Verlag Eugen Diederichs, Jena. (20 S.)

Buch, Zeitung, Rundfunk, Lichtspiel. Stimmen der Zeit zur Frage der Kulturbildungsmittel. — Eine Bibliographie mit Charakteristiken. In: „Der güldne Schrein.“ Jahrbuch der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg. 1929. (27 S.)

Populäre Bücherreihen. Ein besprechendes Verzeichnis von 226 populären Bücherreihen auf allen Gebieten. In: „Der güldne Schrein.“ Jahrbuch der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg. 1930/31. (Voranzeige.)

SAINT JOSEPH'S COLLEGE, INDIANA

PT395 .M3 1930

ISJA

Mahrholz / Deutsche Literatur der Gegenwart; Probleme, Ergeb



3 2302 00067 5340

PT

395

.M3

1930

...Deutsche literatur der
gegenwart

830.9
M21d

